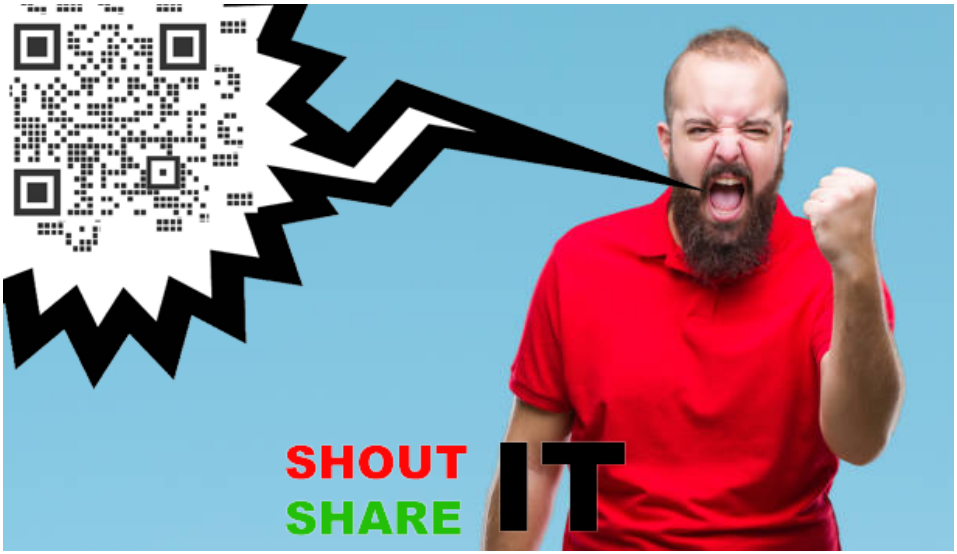
ЧЕРКАСОВ

Ю. Герасимов,
Ж. Сиберчинская

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ


SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Авторы этой книги привлекли новые материалы и документы о Черкасове — человеке и гражданине, о Черкасове — замечательном представителе русской школы актерской игры, школы перевоплощения.

- Ю.К. Герасимов, Ж.Г. Скверчинская
  - Длинный праздничный день
  - Музыка революции
  - «В котле сценических затеи…»
  - «Артист Черкасов, очевидно, родился для этой роли…»
  - Удачи и сомнения комика-буфф
  - Выходя из «Паризианы» или «Сплендид-Паласа»…
  - Странствия Одиссея
  - В мире драмы
  - «Хочу и могу, должен и буду играть эту роль!»
  - Сыны и пасынки истории
  - «Вставайте, люди русские!..»
  - От Кронштадта до Владивостока
  - «Ради русского царства великого…»
  - Замыслы и свершения
  - «Самый политический актер нашей эпохи»
  - «Наш ключ к роли — Алонсо Кихано Добрый!»
  - Он был нужен людям
  - Основные даты жизни и творчества Н.К. Черкасова (1903—1966)
- notes
  - 1

Ю.К. Герасимов, Ж.Г. Скверчинская
ЧЕРКАСОВ

Длинный праздничный день

Братья стояли в тени цветущего бузинового куста. Бузина пахла противно, но место было удобное: конец перрона, тут останавливается паровоз — во всем великолепии сверкающей меди, огромных красных колес и облаков пара. В полосатых куртках, с галстучками, Коля и Костя были едва заметны в сквозной тени станционной зелени. Им было раз и навсегда запрещено бывать у линии, бегать на станцию, но сегодня же праздник — папины именины и Костины тоже. И после суматошного завтрака, когда можно было не доедать размазню, отец сам взял их на станцию встречать бабушку Сашу. Он и поставил их под бузину со строгим наказом никуда не отходить.

Константин Александрович Черкасов знал, что теща приедет почти через час, а дел у него — дежурного по станции Горелово Балтийской железной дороги — было еще много. И дел важных. Предстояло встретить поезд великого князя. Состав следовал без остановки до Красного Села, где в честь тезоименитства Константина Романова, командира лейб-гвардии Преображенского и шефа 15-го гренадерского Тифлисского полков, все гвардейские части, стоявшие там летним лагерем, устраивали парад и конские ристания. А к вечеру без остановки пройдет еще один состав — с актерами Мариинского и Михайловского императорских театров. В большом красносельском деревянном театре, украшенном воинскими и геральдическими атрибутами, будет балетное и оперное представление. Попасть на него штатскому нечего и думать. «Гвардионы» не выносили «штафирок», даже именитых.

Коля и Костя с нетерпением ждали отца, который то появлялся на дальнем конце платформы, то исчезал в служебном помещении. Майский день выдался солнечным, по-летнему теплым. Дачная публика не спеша прогуливалась по перрону. Все были в светлых нарядах. Мальчики с интересом рассматривали яркие соцветия дамских зонтиков. Но тут Коля — он был на голову выше Кости — увидел вынырнувший из-за леса паровоз, белый султанчик над ним, и сразу же донесся длинный требовательный гудок. Поднялся семафор, загудели рельсы, казалось, поезд вот-вот обрушится грохотом и вихрями на станцию. Пожилые господа в публике уже начали снимать котелки и шляпы, а отец все не показывался.

В восторге от приближения царского поезда и в ужасе от того, что отец не успеет его встретить, братцы притопывали ногами, срывали с головы и вновь нахлобучивали шапочки-жокейки. Их

уши пылали, дыхание стало частым и прерывистым. И тут дверь станции отворилась, и появился преобразившийся отец. Вместо клетчатой визитки на нем был черный мундир с красным кантом и сверкающими медными пуговицами, на голове — красная фуражка. В руке он держал жезл. Подтянутый и прямой, Константин Александрович рассчитанным шагом подошел к краю платформы и в трех шагах от своих сыновей, оцепеневших и совсем переставших дышать, протянул жезл навстречу теперь уже мягко и почти бесшумно катящемуся паровозу. И сразу же, подхваченный горячил облаком и волной пара, жезл исчез. А из того же облака упал другой под бузиновый куст. Пролетели три голубых пульмановских вагона с зашторенными окнами. Лишь в одном из них мелькнуло за занавеской бледное длинное лицо.

— Коля, Костя, подайте мне жезл! — услышали мальчики голос отца. Коля первым успел схватиться за проволочный обод. Но Костя со всей силой рванул жезл к себе:

— Не твои именины, нечего хватать!

— Ну, видели главного именинника? — спросил их отец. Братцы разочарованно промолчали и поплелись за отцом в служебное помещение.

Константин Александрович начинал службу телеграфистом. И теперь он иногда с удовольствием сам принимал и передавал сообщения по линии. Он стал объяснять сыновьям устройство телеграфного аппарата, азбуку Морзе, но мальчики слушали без особого интереса — им это было уже не в диковинку. Вот если бы папа разрешил постучать самим на телеграфном ключе…

К бабушкиному поезду отец опять переоделся в штатское. Вышли на платформу. Подле нее на траве особняком расположилась группа необычно одетых людей. У некоторых были музыкальные инструменты. Коля сразу определил — артисты, бродячие музыканты. Он видал таких в масленичных балаганах на Исаакиевской площади, не раз бегал за ними по дворам.

Один из артистов, в жилетке и с бантом на шее, встав лицом к перрону, положил перед собой огромную мятую шляпу, повесил на спину барабан, укрепил одну литавру на поясе, другую на локте, взял в руки флейту и бубен.

— Уникум природы! Человек-оркестр! Проездом из Парижа! Спешите удивиться! — выкрикнул он пронзительным голосом и довольно нескладно, но громко исполнил юнкерский марш. Интересней всего было, когда он взлягивал ногой, отчего колотушка била по барабану. Дамы вскрикивали, господа морщились, а публику попроще эти звуки не пугали. Люди радовались неожиданному развлечению.

Не убирая шляпы, в которой уже звякало несколько медяков, «человек-оркестр» уступил место долговязому тощему малому в широченных клетчатых штанах. Длиннющий его бутафорский нос и вся дурацкая сосредоточенная физиономия сразу развеселили зрителей. Клоун разыгрывал пантомиму «Рыболов»: поплевал на червя, насадил его, извивающегося, на крючок, закинул воображаемую удочку, вытащил рыбку, которая билась в ладонях, закинул снова и поймал себя сзади крючком за штаны. Он так уморительно пытался освободиться от невидимого крючка, так перекручивался и выгибался, что на всех напал хохот. Смеялись до слез, до изнеможения. Оба брата, смешливые в мать, визжали от восторга.

За развлечением и не заметили, как подошел поезд из Петербурга. Артисты быстро подхватили свой скудный реквизит и полезли в зеленый вагон третьего класса, шумя и балагуря. Они тоже ехали в Красное Село — для увеселения нижних чинов.

Бабушку Сашу заметили сразу. Она только что вышла из вагона, и кондуктор выносил за ней большой саквояж. «С подарками!» — догадались мальчики.

Хотя муж Александры Павловны был дьяконом, выглядела она настоящей барыней. В продолговатых металлических очках, в легкой ротонде с пелериной, высокая и дородная, бывшая белошвейка держалась с большим достоинством. Не наклоняясь к внукам для поцелуя, ласково потрепала каждого по голове и, не удержавшись, тут же достала две сверкающие сабельки. В глубине саквояжа мальчики увидели крокетный набор — ящик с шарами, ворота и связку деревянных молотков. Коля и Костя пришли в восторг и тут же начали яростно кромсать крапивные заросли у станционного забора. Девятилетний Коля уже давно научил Костю принимать крапиву за настоящих турок и японцев. Впрочем, для ненависти к крапиве у мальчиков были и сугубо личные мотивы — она числилась в педагогической системе отца.

— Ну, бегите домой, скажите, что бабушка благополучно доехала, — махнул сыновьям Константин Александрович. И, подхватив саквояж, взял тещу под руку.

— Мы хоть с вами, Александра Павловна, спокойно поговорим. Другой-то возможности, может, и не представится. Как здоровье отца Адриана?

Они медленно шли мимо палисадников и заборов. Доцветали яблони. Канавы еще не просохли от вешней воды.

— Дьякон мой здоров, грех жаловаться. И голос ничуть не сдает, по прихожанкам видно — к обедне у Знаменья не протолкнешься.

— А подушечки вышитые ему дарят?

— Ох, дарят. Ему уж совестно и домой-то их носить. Все диваны, кресла думками завалены. Да я говорю ему: не обижай людей, не отвергай подношений.

Александра Павловна усмехнулась.

— А как Ванины университетские дела? — спросил зять.

— Никак не чаяли мы о отцом Адрианом, что столько нам предстоит впереди тревог от сына, — совсем по-другому, быстро и озабоченно, заговорила Александра Павловна, — думали, вот выдадим Александру, Анну да Марию замуж и будем потихоньку век свой доживать, внучат пестовать. Я не про старое говорю, когда у Вани полунощники собирались, запретные книжки читали да спорили. Ты это все лучше меня знаешь, сам с ними не раз до утра засиживался. Очень мы боялись тогда, как бы Ванюшу в какую историю не втянули. Страшные годы были…

— Ну, теперь-то он от политики отошел. Я с ним встречался, он в философию углубился — это дело безопасное, — успокаивающе вставил зять.

— Нет, сударь мой, — нетерпеливо тряхнула Александра Павловна ридикюлем, — с тех пор как вы от нас в восьмом году в Роты переехали, тому уж, значит, четыре года прошло, все много хуже стало. Недаром отец сокрушается: раньше, говорит, ты, Иван, людей осуждал, теперь бога судишь. Ваня ведь церковь отрицает. Вы, кричит, бога застите.

— Да-да, мне он тоже про это объяснял. Еще в последний год, как мы у вас на Знаменской жили, он на собрания религиозно-философского общества ходил. Отец Адриан, помню, радовался, что Иван божественным заинтересовался. А он с того времени на церковь-то и взъелся.

Теща вздохнула:

— Боюсь я, Костенька, за пего. Уж так с отцом спорит, как врага его обличает. Статочное ли дело на родителя кричать, ногами топать? Такой горячий, во что поверит, всего себя тому и отдает. А кто не по его думает, тот и супостат выходит.

— Надо бы ему живым делом заняться, — задумчиво произнес Константин Александрович, — по России поездить. Сколько интересного в ней, какой разворот всей жизни начинается! С университетским образованием да с такой головой Иван большие дела может делать. Мне бы на его место! Я ведь на железную дорогу поступал, чтобы Россию повидать, всю ее объехать… Не хотел я к тесту прилипнуть, как отец мой — всю жизнь со своей пекарней бился. А получилось, что и я на полустанках десять лет торчу, дальше Ямбурга не бывал.

Свернули на тропу и пошли задами поселка. В огородах было людно. На Константина по обычаю сажали огурцы. Мужчины

делали на грядах деревянными чекмарями лунки, засыпали их перегноем. Женщины высаживали рассаду, поливали глянцевитые двулистия из леек.

Одного молодого огородника Константин Александрович окликнул, напомнил, что ждет его с женой.

— Всенепременно, — весело ответил огородник, — и позвольте вас предварительно поздравить с днем ангела!

— Наш телеграфист, — объяснил Константин Александрович. — Человек хороший, легкий, на гитаре превосходно играет. Недавно женился.

Вскоре тропинка привела к светло-желтому дому под номером 21.

— Ну вот мы и пришли.

— Как, уже?

— Да, в этом году управление нам другую дачу назначило, лучше прежней.

Александра Павловна повернулась к спутнику.

— Константин, — произнесла она мягко и открыла ридикюль, — ты на хорошем счету у начальства, и дома у тебя не должно пахнуть бедностью. Тогда и повышение скорее выйдет.

Именинник стоял молча. Только ниже опустились его широкие брови.

— Ну, поздравляю тебя с ангелом!

Александра Павловна опустила в карман визитки Константина Александровича пачку кредиток, обняла его, поцеловала. Тихо сказала:

— Знаю, Анюта транжирка, живет не по средствам. Только, может, это к лучшему?

Все домочадцы радостно и шумно встретили дорогую гостью. Константин Александрович понес тещин саквояж в спальню. В комнате были занавешены окна, и он в полутьме не сразу заметил, что на кровати кто-то лежит. Константин Александрович присмотрелся:

— Николай, ты?

— Да, — неуверенно отозвался сын.

— Ты уж не заболел ли?

— Да-а, — еще более неуверенно протянул Коля, натягивая на себя одеяло. Но было уже поздно. Отец заметил на нем куртку и быстро откинул одеяло в сторону.

— Что это значит? Где твои штаны?

Струхнувший Коля только и мог сказать «там», указав на дверь. Действительно, тут же вошла няня Алена со штанишками в руках.

— Держи, заинька, — сунула она штаны под одеяло, которое

Коля уже снова успел натянуть до самых глаз, и, обращаясь к «самому», пояснила:

— За гвоздочек вот зацепился, дырку зашивали.

Отец недоверчиво покачал головой. Знал он эти «гвоздики» — на старшем сыне все как на огне горело. Но допытываться не стал, хоть и порвана обнова: в праздники законы смягчались.

— Пронесло бурю! — вздохнула Алена и погрозила Коле пальцем. А он уже, наскоро зашнуровав ботинки, выскочил пулей из комнаты. Надо на время скрыться с глаз, чтобы о тебе забыли. Разве можно было ожидать, что все так нескладно получится. Вот и верь после этого книгам…

Еще по пути со станции Коле захотелось совершить что-нибудь необычное. Ему вспомнилась картинка из книжки о веселых шалунах Франце и Морице. Они стащили окорок через трубу. Просто и заманчиво. Костя от этой затеи пришел в восторг. Братья сняли бельевую веревку, привязали к ней крючок из проволоки. Со стороны сарая незаметно влезли на крышу и запустили снасть в трубу. Поднимали ее и вновь опускали, а окорок упорно «не клевал». Их заметили, стали гнать с крыши. И тут Коля, лихо съезжавший по драночной кровле, зацепился за гвоздь. Штанинка порвалась чуть не во всю длину. Перед матерью Коля попытался всплакнуть. Так испортить новый костюм — подарок бабушки Евдокии, приехавшей к сыну на праздник еще вчера, — было делом серьезным. Но, чтобы не расстраивать отца, тут же было решено ничего ему не говорить, а дыру срочно хоть как-нибудь заделать. Размазывая сажу и скудные, с трудом выжатые слезинки по щекам, Коля скрывал пробивавшуюся улыбку: значит, завтра вместо этих унизительных коротких штанишек и чулок на резинках можно будет опять надеть длинные гимназические брюки с широким ремнем и форменную косоворотку — любимую его одежду.

Стол начали накрывать с трех часов — перед верандой, под плакучей березой, уже одевшейся мелкой блестящей листвой. На белую скатерть падала тень от густых зарослей цветущей сирени и боярышника, тянувшихся живой изгородью вдоль палисадника. Гости были уже все в сборе. Ждали только самого начальника дистанции. Точно в назначенное время — в четыре часа — к калитке подкатили казенные дрожки. Одернув мундир и расправив пышные бакенбарды, с них сошел начальник дистанции. Хозяйка, поддерживая трен шелкового платья модного лилового цвета, двинулась ему навстречу. Благодаря высокой прическе о двух валиках и высоким каблукам,

маленькая, полнеющая, она казалась почти среднего роста. (А было-то в ней всего два аршина — 143 сантиметра.) Гость подошел к Анне Адриановне с комплиментом, приложился к ручке. Хозяйка пригласила всех откушать.

Мальчиков определили в самый конец стола. Между ними для надзора и порядка села младшая сестра Анны Адриановны тетя Мария, хохотушка и певунья. На столе Колю больше всего привлекали закуски, особенно острые: ревельские кильки, королевская сельдь, маринованные белозерские снетки и соленые рыжики. Однако тетя Мария решительно пресекла эти увлечения. Пришлось примириться с осетриной и полендвицей.

Едва покончили с закусками, кухарка поставила на стол фарфоровую супницу с бульоном, а няня Алена внесла гору румяных пирожков. Здравицы и шум первого хмелька уже поутихли. Во главе стола шла серьезная беседа. Начальник дистанции, утратив важный вид, сетовал на свою жизнь вдовца, у которого осталось на руках пятеро детей. Бабушка Евдокия, совсем еще не старая, но с преждевременно увядшим, усталым лицом, горячо ему сочувствовала. Ее муж, мастер булочного цеха Александр Алексеевич Черкасов, умер молодым, и ей одной пришлось поднимать многочисленную семью. Слабогрудые, как и отец, детки умирали один за другим. В живых остались только два сына — Константин и Николай.

На другой половине стола, где сидел народ помоложе, разгорался опор. Дядя Ваня нежданно-негаданно приехал вместе с дядей Павлом, когда все уже сидели за столом. Воинственно поблескивая стеклами пенсне, он стыдил телеграфиста, который простодушно признавался в своей любви к оперетке. Сестры, Мария и Александра — хористка Мариинского театра, взяли его под защиту. И третья сестра, сама хозяйка, через весь стол бросала шутливые колкости брату-обличителю, надеясь отвлечь от безрадостных вдовьих разговоров сидящих рядом с ней свекровь и начальника дистанции.

Мальчикам становилось скучно. Они уже всего напробовались, наелись. И появление на столе запеченного в тесте окорока — предмета недавних вожделений — не стало для них событием. Жареным поросенком они тоже только полюбовались. До чая со сладостями было еще далеко. И Коля, вспомнив давешнего актера с накладным носом, решил развеселить гостей. Он потихоньку намял хлебного мякиша, скатал из него колбаску и прилепил ее на нос. Засмеялись только Костя да молодая нянька, нанятая на лето из соседней деревни. Она подводила только что проснувшуюся четырехлетнюю Верочку, румяную, в белом платьице и панамке, к щедрым на

ласку теткам. Коля крутил головой во все стороны, еще надеясь обратить на себя внимание, и вдруг встретился глазами с отцом. Концы губ, широко растянутых в ухмылке, поехали вниз, хлебный нос шлепнулся в тарелку с соусом. Подчиняясь молчаливому приказу отца, Коля бочком вылез из-за стола. Еще раз взглянул на отца. Тот уже не обращал на него никакого внимания. С любезной и чуть насмешливой улыбкой привлекательного мужчины, снисходительного к женским слабостям, он протягивал дамам коробку папирос «Лаферм». Мода на курение среди женщин ширилась, укреплялась. Папироса в женской пучке становилась маленьким символом эмансипации, свободомыслия и независимости поведения.

Братья ушли на площадку за дом. Гоняли крокетные шары, обсуждали, скоро ли разрешат купаться в речке, наблюдали за скворцом, который важно разгуливал по грядам в соседском огороде.

Когда обед был наконец окончен, гости постарше сели за карты. Молодежь отправилась в рощу за фиалками. Мальчики, захватив сабельки, побежали вперед. Фиалок в ольховой роще оказалось видимо-невидимо, но земля была еще очень сырой. Пошли к ближнему бору. На сосновой поляне у большого валуна взметнулся костер. Под струнный перебор зазвучала песня:

Белый день занялся над столицей,
Крепко спит молодая жена…

Пели все охотно, в полный голос. После «Хаз-Булата» исполнили «Во лузях», спели про чайку, которую ранил безвестный охотник, потом — «Что ты жадно глядишь на дорогу…». Эта песня Колю волновала. Вот и сейчас, с чувством подпевая, он живо представлял то радостно-тревожное состояние, когда душа стремится вслед — только не тройке — уносящемуся скорому поезду дальнего следования…

Костер из веток быстро догорал. Ранний вечерний сумрак начал скапливаться в низинах, длинные тени перечеркивали всю поляну. Наступил короткий предвечерний час, когда дневное веселье гаснет, а вечернего еще нет. Вполголоса спели «Мой костер» и отправились домой.

Анна Адриановна уже сидела у кипящего самовара и внимательно осматривала стол: все ли подано, так ли поставлено? Посредине красовался белый воздушный пирог, по обе стороны от него, меж ваз с вареньями и конфетами, желтели благоуханные россыпи шафрановой сдобы, бисквитов, стояли блюда с мазурками и безе. В пузатых бутылках мерцали

рубиновые и темно-зеленые наливки и ликеры.

В голосе матери было столько тепла и доброты, что Коля в безотчетном порыве припал к ней, спрятав голову под накинутую на материнские плечи кружевную пелерину. Открытый и чувствительный, Коля часто ласкался к матери, но сейчас в ней еще словно бы воплотилась праздничная сторона жизни, ее безоблачная радость. Мать погладила вихры и длинную шею своего первенца, затем слегка его отстранила:

— Заинька, милый, гости идут, садись за стол.

Чаепитие затянулось дотемна. Самовар умолк и погас. С померкнувшего неба доносилось грустное блеяние бекаса. Когда отстучал ревельский поезд, Коля с совсем притомившимся младшим братом нехотя отправились в спальню. Свое время дети знали. Девять часов — пора спать. Отцовский распорядок кое в чем напоминал железнодорожное расписание.

Лежа в постели, Коля еще долго вслушивался в вечерние голоса и звуки. Раздался сухой стук крокетных шаров, и сразу за этим — дружный смех. Минута тишины. И вдруг зазвучала песня:

У зари было у зореньки
Много ясных звезд,
А у темной-то ноченьки
Им и счета нет…

Коля закрыл глаза, и ему казалось, что он видит, как в ночном небе плывут, расходясь и переплетаясь, голоса — контральто тети Марии, бас дяди Вани, папин баритон и мамино сопрано.

Музыка революции

В квартире, куда Черкасовы переехали в 1909 году, жить им стало вольготнее. Хоть и скуповато выстроила казна в Десятой роте дом для железнодорожных служащих (ныне 10-я Красноармейская улица, дом № 14) — с узкими коридорами, маленькими кухнями и тесными комнатами, — все же это было долгожданное свое гнездо. Четыре комнаты нарекли гостиной, детской, столовой, кабинетом. Анна Адриановна, не стесняемая более атмосферой «поповского» дома, целыми днями пела как птица. Наконец-то она почувствовала себя хозяйкой, ходила по мебельным и обойным магазинам, а по вечерам доказывала мужу преимущества модных вещей перед простыми. Так в гостиной появились «декадентские» бледно-лиловые обои с кувшинками, стулья и буфет в стиле «скандинавского модерна». Тогда-то Коля и услышал впервые звучное слово «ломбард», которое теперь нередко мелькало в родительских разговорах.

Константин Александрович, довольный получением бесплатной казенной квартиры «с дровами», на время даже ослабил бразды семейного правления и снисходительно, без обычных замечаний, просматривал по субботам книгу домашних расходов, ощутимо возросших.

Зачастившие гости при перечислении обретенных семейством Черкасовых удобств одним из главных называли близость квартиры к Балтийскому вокзалу. До работы Константину Александровичу действительно стало рукой подать. Пройти сажен сто по Лермонтовскому проспекту, там через Обводный канал — и на вокзале. Меньше десяти минут ходу. Теперь не внушали тревоги и те его возвращения с работы, которые случались глубокой ночью. В глухую пору извозчика не сыщешь, или заломит лихач несусветную цену, вот и пойдет дежурный по вокзалу станции Петербург-Балтийская во тьме, по лужам к Невскому — вдоль Обводного канала, по Лиговке, полной разного сброда: золоторотцев, жуликов, зимогоров и продажных женщин. Того и гляди побьют или разденут.

Коле до гимназии было немногим дальше, чем отцу до вокзала. Только в противоположном направлении: 10-я правительственная гимназия была в Первой роте, ближе к Забалканскому проспекту. Впервые Колю отвели туда в марте 1912 года. Испытания в законе божьем, русском языке и арифметике он сдал на пять баллов и был зачислен в приготовительный класс.

Уже к середине первого учебного года Коля стал ходить в

гимназию без провожатых, то есть без няни Алены. Ведь ему было уже полных девять лет. На уроки он не опаздывал, а на пути из школы знал ту минуту, когда нужно бросить любую самую увлекательную игру и бежать домой, где мать уже тревожится, не попал ли сыночек под извозчика.

Коля не отличался крепким здоровьем. Часто хворал, простужался. Вертлявый и легко возбудимый, он быстро утомлялся. Эти свойства он обнаружил еще в момент своего появления на свет. Во чреве матери был беспокоен, толкался, а рождался вяло. Пришлось тащить его щипцами. Так и остались над висками на всю жизнь две вмятинки. Анна Адриановна души не чаяла в своем первенце и год и другой уберегала его от школы, словно от солдатчины. Впрочем, девятилетних в подготовительных классах было немало. Брат Костя тоже пошел в школу а этом же возрасте.

Ребята в гимназии любили Колю. Он не был забиякой и, хотя спуску обидчикам не давал, дрался без особого азарта и совсем без злобы. С побежденными был великодушен, побитый — зла не помнил. К третьему классу он уже не уступал по росту второгодникам, но верховодить склонности не проявлял. Спустившись во время перемены этажом ниже к приготовишкам, он изображал паровоз — с шипением, свистками, с убыстряющимся движением рычагов, представлял японца, скаля зубы и выкрикивая «банзай», превращался в дряхлую, согбенную старуху.

Среди же сверстников неизменно пользовались успехом другие «номера» — шаржи на преподавателей. Коля уморительно копировал латиниста Аннинского, «француженку», историка Круглого и «священную триаду» — законоучителей православного, римско-католического и иудейского вероисповедания: священника Кьяндского, ксендза Пржирембеля и раввина Каценеленбогена. (С началом русско-германской войны число учащихся — поляков и евреев возросло за счет беженцев, которые пользовались льготами при зачислении в учебные заведения.) Особенно удачно пародировал Коля осанистого директора гимназии Толмачева, преподававшего математику. «Толмач» любил принимать внушительные позы, поигрывал пенсне на черной ленте, закладывал руку за борт мундира. Однажды у Коли шла «премьера»: он изображал классного наставника Булатова, обладателя воинственных «кайзеровских» усов. Весь класс — а в нем было более сорока учеников — визжал и хохотал. И вдруг наступила зловещая тишина. «Артист» обернулся и увидел Булатова.

— Ступай выкинь эту дрянь, — спокойно сказал наставник

про «усы», заботливо изготовленные дома из кусочка толстой распушенной веревки. На том дело и кончилось. Булатов вел у них русский язык и слыл человеком гуманным.

Учителя хорошо относились к Коле Черкасову, и многие проказы ему сходили с рук. Да и при шутках его подчас нельзя было удержаться от улыбки — в них были искорки подлинного комизма. Даже серьезные его выходки не очень раздражали: озорство, но не грубость, нелепость, но не злокозненность. Коля и дрался-то чаще всего с теми мальчишками, которые подкладывали на сиденья кнопки, брызгали чернилами, издевались над малышами.

Особыми успехами в учении Коля не отличался. Ему явно не хватало усидчивости, при устных ответах мешало заикание. По-настоящему нравились ему природоведение да география. Временами он становился сосредоточенным, аккуратным. Все шаловливое, мальчишеское куда-то отступало. И за две-три недели — чаще они приходились после болезни — он подтягивал запущенные предметы и в конце учебного года, хоть, случалось, и с переэкзаменовками, в следующий класс переходил.

У 10-й гимназии была хорошая репутация. Однако если бы мы заглянули в журнал третьего класса, где в 1915/16 году учился Николай Черкасов, то удивились бы обилию двоечников. К концу года неуспевающими числилось 28 учеников из 46. Восемь из ни:: имели годовые двойки по четырем и более предметам. В каждом классе не меньше трех-четырех ребят оставалось на второй год.

Няня Алена с недоверием приглядывалась к «заиньке», когда тот становился серьезным. Чуялось ей в этом затишье перед бурей. Так оно нередко и бывало. Наступал день, когда в Колю, по выражению той же Алены, «вселялся бес». Бросив ранец в угол и наскоро пообедав, он убегал во двор, где между поленниц так удобно было играть в прятки и казаки-разбойники. Когда в колодце двора темнело, Коля являлся домой — со сбитыми коленками, с занозами и ссадинами на руках. Если отец и мать оказывались в гостях или — что чаще — в театре, то Коля тут же заводил шумную беготню с Костей, Верой и детворой из соседней квартиры. Погони, смертельные схватки, снимание скальпов с «бледнолицых», опять битвы и побеги. Крепостью становился заслон из стульев, снарядами — домашние туфли, диванные подушечки.

Перед приходом родителей Алена унимала расшалившихся детей и наскоро наводила кое-какой порядок в доме.

Если такой дух бесшабашности овладевал Колей к концу учебного года, то тут не всегда помогало даже вмешательство

отца, пробовавшего применять разные меры воздействия — от уговоров и отвлекающих подарков до наказаний. И в аттестате Николая Черкасова «за постоянные нарушения порядка в классе на уроках и переменах» выводилась четверка по поведению, что считалось событием исключительным. Один-два ученика в год, и то не в каждом классе, «удостаивались» такого балла.

Конечно, дело было не в одной только Колиной резвости и шаловливости. Потребность в разрядке оказывалась неодолимой. Она была сильнее страха наказания, стыда за переживания матери, жалости к ее слезам! Но в то самое время, когда стихийная сила будоражила мальчика и искала выход в приступах безудержного веселья и раздражающей взрослых подвижности и вертлявости, в черкасовской квартире уже иногда стал появляться его двойник — задумчивый отрок, который, с изумлением обнаруживая в калейдоскопе мира высший порядок — гармонию, потянулся к ней. Стихия, переполнявшая его, уже искала берегов и власти над собой.

Как-то — дело было на первом году обучения — простуженный Коля не пошел в гимназию. Стояло бесснежное ясное предзимье. Холодное солнце ярко освещало противоположную сторону улицы и отраженным светом наполняло всю квартиру Черкасовых, обращенную окнами на север. От вытопленных с утра печей шло легкое тепло. В комнатах было необычно тихо. Дети с няней ушли гулять. Анна Адриановна рукодельничала в кабинете — самой светлой комнате, с эркером. Одновременно она через толстое стекло, врезанное в стену кабинета для освещения кухни, присматривала за тем, как новая, еще малоопытная кухарка готовит обед. Из гостиной через две комнаты доносились неуверенные звуки пианино. Коля что-то подбирал одной рукой. Все дети немножко играли. Даже Верочка барабанила «Чижика», «В лесу родилась елочка». И мать, бойко наигрывавшая романсы и мелодии из «Графа Люксембурга», «Марицы» и многих других оперетт, не придавала этому никакого значения. И вдруг ее слух поймал знакомый, но необычно звучащий мотив. Сын верно выводил сложную мелодию «Баркаролы» Шумана, сопровождая ее самыми выразительными местами аккомпанемента.

Анна Адриановна поднялась, тихо пошла к сыну. В валенках на босу ногу и в теплой фуфайке он сидел перед инструментом, склонив голову набок, словно с удивлением вслушиваясь в то, что рождалось под его пальцами.

— Что ты подбираешь, заинька?

— Не знаю, тетя Александра играла. Я сейчас в кровати вспомнил.

Вечером Анна Адриановна рассказала мужу об этом случае. Было решено, что она начнет регулярно заниматься с Колей музыкой.

То, что оба сына наделены отличным слухом, родители знали давно. По их пению. И это казалось естественным. В семье и среди ближайшей родни все любили и умели петь, многие были музыкально одаренными.

Коля начал занятия с большой охотой. Нотная грамота давалась ему легко. Скромную материнскую технику игры на рояле он перенимал быстро, обещая в недалеком будущем превзойти свою учительницу. С тех пор отец старался почаще брать сына в театр, на концерт, а то и в Никольский собор на праздничную службу с прекрасным хором. Константин Александрович понимал хорошее церковное пение. В отличие от своей жены, питавшей явное пристрастие к легким и камерным жанрам, он отдавал предпочтение серьезной симфонической музыке. Но более всего он любил оперу.

Чтобы достать билет в привилегированный Мариинский театр, нужно было выстоять огромную очередь, занимаемую с ночи, или втридорога заплатить барышнику. Таких возможностей у Константина Александровича не было. Но помог случай. Еще в бытность дежурным по станции Лигово он близко познакомился с жившим там на даче артистом Мариинского театра И.С. Григоровичем, обладателем сильного и красивого баса-«профундо», а затем и с В.И. Касторским, знаменитым лирическим басом, блиставшим в ролях Руслана, Гремина, исполнителем ведущих партий в операх Вагнера. Черкасовы стали ходить в оперу по контрамаркам. Потом благодаря протекции Касторского они получили возможность приобретать сезонные абонементы в Мариинский театр.

Впервые Коля попал в театр еще ребенком. Давали «Руслана и Людмилу». И через сорок с лишним лет Черкасов помнил этот утренник так, словно был на нем вчера: «Мы сидели на местах, откуда можно было видеть только часть сцены, где лучше всего представлялось возможным разглядеть живописный плафон зрительного зала с громадной хрустальной люстрой посредине. И все же общее впечатление от первого вечера в Мариинском театре, от его оркестра, певцов, хора и кордебалета, декораций и костюмов, феерических эффектов — от битвы Руслана с головой и от разноцветных фонтанов, — было громадное, сказал бы — волшебное». Сказочно прекрасными были и увиденные мальчиком балеты «Спящая красавица» и «Лебединое озеро».

По-иному позже взволновали Колю печальный и грозный Демон, а в 1914 году — опера «Князь Игорь» с ее героикой,

драматизмом, музыкальной мощью и завораживающими ритмами половецких плясок. Князь Игорь в кольчуге и шлеме вызывал горячую симпатию подростка.

Колино воображение было взбудоражено начавшейся войной с Германией. Но сознание подростка не могло охватить ее, огромную и длительную, целиком. Оставалось неясным: почему же наши так долго не могут победить «глупых и злых немцев»? Его одноклассник Саша Минов дважды убегал на фронт. Коля это искушение преодолел. Хотя и он, конечно, испытывал потребность в «героическом» деянии и с увлечением играл во взрослого. Начал покуривать, бравировал перед ребятами: садился на подоконник четвертого этажа, свесив ноги вниз и скрестив на груди руки.

В то же время Коля не только слышал много раз от взрослых, но и сам ощущал с каждым месяцем войны, что она несет бедствия и лишения. Среди знакомых по дому и по гимназии ребят росло число сирот. Появившиеся во всех классах новички-беженцы из занятых немцами западных губерний России рассказывали тяжелые истории о злоключениях мирных жителей прифронтовой полосы. Война, оказывалось, мало походила на батальные зрелища в масленичных балаганах.

Отец пытался сохранить дома размеренный и неукоснительный порядок. Однако общей нормой жизни становился беспорядок. И, приходя домой поздно, усталый, во все вникать отец уже не мог. Анна Адриановна старалась его не огорчать. Скрывала Колины проделки. Но иногда отец дознавался о них. «Потатчица!» — кричал он и уходил в кабинет спать на диване. Прежние семейные планы и надежды забывались — подступала нужда. Даже неунывающую мать беспокоили неудержимый рост цен и нехватка многих товаров, особенно продовольственных. Военные надбавки к жалованью не помогали. Ценности из приданого Анны Адриановны постепенно оказались в ломбарде. Отцу иногда удавалось достать дефицитные продукты. Но даже при всех кулинарных ухищрениях великой мастерицы Алены оскудение стола шло очень быстро. Сетования матери Коля вполне поддерживал. Вкусно поесть он тоже любил.

Война сократила Колиио детство. Но, не отыгранное до конца, оно навсегда осталось в характере Николая Черкасова.

Россия была накануне великих событий. И в Петрограде неразрешимость социальных и экономических противоречий страны проявлялась в острых конфликтах со всей очевидностью. Шла бесстыдная грызня придворной камарильи за власть, за

участие в узаконенных аферах, приносивших тузам и нуворишам баснословные барыши, а народу — дальнейшее обнищание. «Распутинщина» заставила осознать даже самых робких обывателей, что правящая верхушка в своем разложении дошла до уголовщины.

Зима 17-го года несла с собой населению столицы новые тяготы. Обострился топливный и продовольственный кризис. В середине февраля подтвердилась достоверность слухов о введении карточек на хлеб. Начались забастовки рабочих, проходившие под антивоенными и антиправительственными лозунгами. 15 февраля город оказался парализованным всеобщей забастовкой. Прекратилось трамвайное движение. На зеркальные витрины фирменных магазинов опустились железные гофрированные занавесы. На дверях лавок повисли амбарные замки. Настороженный слух ловил отдаленные звуки редкой стрельбы. Все знали: это полиция пытается разогнать рабочие демонстрации и митинги.

Как ни хотелось Коле вырваться из дому, увидеть то, что происходит на улицах, строгий запрет отца обойти ни под каким предлогом не удавалось. Правда, можно было не учить уроков. Утром 27 февраля от Знаменья приехала бесстрашная бабушка Александра. Не отпуская извозчика, она пробыла у Черкасовых всего несколько минут и умчалась обратно домой. Стараясь казаться спокойной, она рассказала о страшных событиях последних трех дней, происходивших на Знаменской площади, совсем рядом с их домом: о митинге у памятника Александру III, закончившемся схваткой рабочих с полицией. О том, как на другой день грозно шумела толпа на площади и как все стихло, когда казак зарубил шашкой полицейского пристава. А главное, о том, что на площади вчера была настоящая пальба, одних убитых более сорока да столько же раненых. И на Суворовском стреляли, тоже были убитые. Пока по городу творятся такие страсти, наказывала Александра Павловна, из дому не выходить, незнакомым дверь не отворять. Зятю просила передать, чтобы не ввязывался ни во что, если не хочет оставить Аннушку вдовой с тремя сиротами.

Но тревожный день только начинался. К полудню над крышами и, как показалось, совсем близко повалил густой бурый дым, потом прорвались клубы багрового пламени. Это горел, узнали потом, Литовский замок, военная тюрьма, разгромленная восставшими войсками.

Еще не угас огромный факел Литовского замка, как раздался треск выстрелов и с улицы стали доноситься тревожные крики. Подбежав к окну, Коля увидел, что внизу, напротив, горит

полицейский участок. Перепуганная Анна Адриановна приказала детям одеться, стала увязывать какие-то узелки. К счастью, пожар вскоре угас сам собой. В этот день, кроме Литовского замка, сгорели Окружной суд на Литейном проспекте и многие разгромленные полицейские участки. Константин Александрович, вернувшийся домой раньше обычного, рассказал, что вокзалы заняты восставшими солдатами, поезда не ходят и что многотысячный гарнизон Ораниенбаума вот-вот двинется в Петроград. Действительно, на следующее утро колонна солдат, растянувшаяся на 20 верст, с лозунгами «Долой Николая, долой Михаила, республику нам!» вступила в город.

Грозовая атмосфера разрядилась через несколько дней. Уже 3 марта стало известно об отречении царя от престола, а на другой день об этом крупными заголовками кричали все газеты. Город был охвачен необычайным возбуждением. Казалось, весь Петроград вышел на улицы, расцветшие кумачом знамен, флажков, бантов и розеток. В скверах и на площадях возникали стихийные митинги, незнакомые люди целовались, как на пасху. Открылись магазины, пошли трамваи. Опять надо было идти в школу.

Перед своей гимназией Николай встретил радостно галдящих ребят: оказывается, здание гимназии с первых дней переворота занято пулеметным полком из Стрельны. Не веря выпавшему счастью, гимназисты угощали папиросами часового, стоявшего у входа, безбоязненно закуривали сами. Коля Черкасов тут же начал представление: показывал, как вытягивались физиономии директора и учителей, когда они натыкались на штык часового. Веселье прервал появившийся учитель военного строя, который от имени директора объявил, что занятия начнутся на днях и будут проходить в частной гимназии Хитрово с трех часов дня.

Никто еще не думал, что занятия в этом учебном году уже не возобновятся. Вскоре их отсрочили до середины марта. Затем отложили на неопределенный срок, так как в освобожденной от воинского постоя гимназии без серьезного ремонта учение начинать оказалось невозможно. А 8 апреля в газетах было опубликовано постановление о праве учащихся ныне же воспользоваться летними вакациями. При наличии удовлетворительных оценок все автоматически переводились в следующий класс. Братья Черкасовы, принципиально не учившие язык врага — немецкий, получили задания до осени.

На дачу летом 1917 года Черкасовы благоразумно не поехали. Николай с весны на целые полгода был предоставлен самому себе. Он стал больше читать, подолгу просиживал за пианино, вечерами разучивал с матерью — в четыре руки —

серьезные пьесы. Музыка властно захватывала его. Иногда с отцом, а чаще теперь уже один он посещает концерты оркестра графа Шереметева, ходит на утренники в филармонию, ездит в Павловск, где по традиции выступали прославленные музыканты. В тот сезон постоянными дирижерами в Павловске были Н. Малько и Д. Похитонов. Четыре дня в неделю в образцовом исполнении звучала современная и классическая музыка: Глазунов, Дебюсси, Чайковский. Среди взрослой публики вечерних концертов на удивление долговязый отрок солидно раскрывал программу и под ликующие и скорбные звуки «Поэмы экстаза» Скрябина читал странные и тревожные слова, написанные самим композитором:

Дух,
Жаждой жизни окрыленный,
Увлекается в полет
На высоты отрицанья
. . . . . .
Пожаром всеобщим
Объята вселенная.
Дух на вершине бытья.

Подростка влекло к искусству, высокому и патетическому. Тогда-то Колю Черкасова впервые и «обожгло» искусством — это был великий Шаляпин в опере Мусоргского «Борис Годунов». «Хотя я был мало подготовлен к тому, что мне предстояло увидеть и услышать, — спустя много лет писал Черкасов, — тем не менее с первого выхода Шаляпина — Бориса в сцене венчания на царство я оказался во власти внезапно пробудившейся восприимчивости, большого, радостного, никогда ранее не испытанного подъема. Следующие сцены Ф. И. Шаляпина — допрос Шуйского об обстоятельствах кончины царевича Дмитрия и особенно сцена галлюцинации — захватили меня громадной силой переживаний. Предсмертный монолог Бориса произвел в полном смысле потрясающее впечатление».

В 1917 году Шаляпин много пел в оперном театре Народного дома на Петроградской стороне. Народный дом с его огромными «железными залами» под стеклянным куполом, вмещавшими до пяти тысяч человек, и зданием оперного театра был излюбленным местом отдыха трудового люда. А после Февраля среди посетителей заметно прибавилось солдат и матросов.

Там можно было развлечься аттракционами, послушать духовой оркестр, оперетту, посмеяться над водевилем, завязать знакомство. Однако народ тянулся и к большому искусству,

ценил и понимал его. А.В. Нежданова, Л.В. Собинов и многие другие выдающиеся певцы считали своим гражданским долгом выступать в Народном доме.

В ту пору как-то решил Коля Черкасов сходить и в лучший драматический театр Петрограда — Александрийский, Но спектакль образцовой сцены не затронул его воображения. Отдав душу музыке, поэзии, он просто не слышал «прозы». Ее не было и в самом воздухе революционного Питера.

В сквере перед театром на памятнике Екатерине II выцветала февральская лента. Но под надменным взглядом императрицы не спадал накал бессчетных митингов. Каких только манифестаций и шествий не проходило по Невскому и Садовой! Черное знамя анархистов сменялось лозунгами «Армии спасения», транспаранты с требованиями немедленной эмансипации женщин — листовками, которые разбрасывались бойскаутами. Но подлинным хозяином проспектов и площадей был народ. С застав и окраин, из рабочих районов двигался через центр города в нескончаемых колоннах питерский пролетариат. Праздничный — 1 Мая, решительный — в день массовой демонстрации 18 июня на Марсовом поле, гневный — во время уличных расстрелов 3 и 4 июля.

В это тревожное и бурное лето семнадцатого года Анна Адриановна уж и не пыталась удерживать дома неугомонного сына. Разве что если утро начиналось стрельбой. А воинских частей вокруг них было полно. Измайловский полк располагался на двенадцати улицах-ротах, примыкавших к Измайловскому проспекту, на Рузовской улице — от Обводного канала до Загородного проспекта — стоял Егерский полк, на Лермонтовском было Николаевское кавалерийское училище, на Забалканском — Константиновское артиллерийское.

Варшавский и Балтийский вокзалы пропускали через себя массу войск. Из ближайших пригородов, от Стрельны до Ораниенбаума, то и дело направлялись в Питер отдельные воинские части. Их путь при вступлении в город тоже лежал поблизости от дома, где жили Черкасовы.

Возвращаясь из театра, концерта или просто бродя по городу, Коля уже издали распознавал глухой шум движущихся войск. В солдатах не было ничего парадного — ни блеска, ни стройности: небритые загорелые лица, пропыленное обмундирование, котомки, котелки.

— Семьсот штыков, пять «максимов», две трехдюймовки, — деловито оценивал он реальную боевую силу проходящей части, — триста сабель, два броневика.

Военных патрулей, а тем более гражданской милиции он не

боялся. Даже вечером не всегда старался их обойти, затаиться в подворотне. Ему нравилось горячо или плаксиво сочинять про больную бабушку, аптеку — тут, невдалеке, за углом, или что иное, смотря по обстоятельствам.

Незаметно подошла осень. Ветер носил по улицам обрывки воззваний, переметал серую подсолнуховую лузгу. В кое-как отремонтированной 10-й гимназии начались занятия. Тоже кое-как. На глазах развертывался заключительный акт исторической трагедии России — могучей, богатейшей страны, доведенной бездарными правителями и опытными аферистами до катастрофы, преданной, ограбленной и деморализованной.

В ближайшем окружении Коли Черкасова никто не предполагал, что близится пролетарская революция, в которой только и было единственное спасение России. И в школе и дома обсуждались тревожные слухи о скором наступлении немцев на Петроград, о голоде и холоде, которыми грозит зима, о новых заговорах, мятежах, а пуще о грабежах, которые учинялись теперь даже днем.

25 октября день выдался сырой и холодный. Вернувшись из школы, Николай с Костей собрались было пойти на Неву посмотреть на военные корабли, стоявшие у Николаевского моста. Но неожиданно в неурочное время пришел отец и не отпустил их. В городе неспокойно. Большевики захватили ночью Балтийский и Варшавский вокзалы. Беспорядков и насилий никаких нет, но держатся упорные слухи о перевороте.

Вечером, после тощего ужина, Константин Александрович закурил махорочную самокрутку и, признавая в старшем сыне серьезного слушателя, говорил ему о том, что Россия сошла с рельсов и летит под откос. Коля внимательно смотрел на цигарку. Ему хотелось курить. Катастрофы он не боялся. Он боялся отца, который один из всей семьи не знал, что его сынок вовсю покуривает. Вдруг резкий пушечный выстрел донесся со стороны Невы. Коротко и сильно звякнули все оконные стекла.

— Свят, свят! — перекрестилась испуганная Алена. В соседней комнате замолчала мать, вполголоса напевавшая за пианино новинку летнего сезона — «Сильву».

«Завтра обязательно сбегаю посмотреть, кто это так громыхнул», — решил про себя Николай.

А следующее утро принесло весть, что Временное правительство низложено и власть перешла в руки Советов. В эти великие дни семья Черкасовых узнала много удивительных новостей, которым не суждено было устареть: о выстреле «Авроры», о штурме Зимнего, о первых ленинских декретах. В них были простые слова, которых так ждала Россия: мир народам,

земля крестьянам.

Первые послеоктябрьские недели Константин Александрович был сильно озадачен. Выбившись из трудовых низов, имея за спиной лишь четырехклассное ремесленное училище, он за безупречную службу получил в 1912 году личное почетное гражданство, стал «его высокородием». Но не забыл, чем живет трудящийся люд, понимал и разделял его настроения. Революционный порядок, вводимый новой властью, он полностью одобрял. Сколько раз, требуя вагонов и немедленной отправки, приставляли к груди дежурного по станции офицерский револьвер, морской маузер, брали на мушку кавалерийского карабина! Он оставался на своем посту. Однако эсеро-меньшевистский Викжель (Всероссийский исполнительный комитет железнодорожников), которому он подчинялся, не признавал Советов. Лишь с конца ноября, когда комитет заявил, что вся армия железнодорожников «всецело отдается в распоряжение революционной демократии», мучившее Черкасова-отца несовпадение гражданского и служебного долга исчезло. Несмотря на пошатнувшееся здоровье, он не щадил своих сил, налаживая бесперебойную работу важного в стратегическом отношении Балтийского узла.

Тем временем его сына Николая захватывает новая волна увлечения музыкой. Октябрь отдавал народу сокровища искусства. Широкое распространение получили бесплатные спектакли и концерты для солдат и рабочих. Новый зритель подсказывал, что театр призван стать средством массового воспитания. Не случайно театры, подобно школе, перешли в ведение Наркомпроса. Не были забыты и учащиеся. По школам распределялись билеты, устраивались утренники.

Школа даже к концу учебного года оставляла много свободного времени. На дом ничего не задавали, экзаменов но проводили. Старая система образования была сломана, новая еще не создана. Очевидно, Коля Черкасов так и не постиг каких-то разделов геометрии и физики. Но зато его неокрепшую душу в суровые годы воспитывала музыка. На «пиру искусств» был огромный выбор: концерты в зале. Капеллы, в зале «Аквариума», народные спектакли в Александрийском и Мариинском театрах. В Зимнем дворце, превращенном во Дворец искусств, весной 1918 года начались открытые концерты. Николай Черкасов старался их не пропускать. В Гербовом и Георгиевском залах бывший придворный оркестр играл для народа. «Здесь, в торжественной дворцовой обстановке, я упивался Бетховеном и Чайковским, самозабвенно отдаваясь музыке», — вспоминал Н.К. Черкасов.

Еще недавно, в последние месяцы царского режима, музыка

противостояла жестокой беспросветной прозе жизни как мир красоты и добра. Теперь она сливалась с действительностью, казалась голосом самой революции. И, многого не понимая в происходивших событиях, впечатлительный подросток проникался великой правдой Октября. Она входила в него навсегда простыми словами ленинских декретов, патетикой героико-романтической музыки.

На лето 1918 года родители решили вывезти семью в Тверскую губернию, на родину няни Алены. Там можно было подкормиться. Дома был уже настоящий голод. С 29 апреля дневной хлебный паек уменьшился до осьмушки фунта. И тот выдавался нерегулярно.

Отцу удалось получить двухнедельный отпуск, первый отпуск в жизни. До этого за 25 лет службы у него было всего семнадцать отпускных дней.

На станции Еремково Черкасовых ждал с подводой высокий бородатый мужик — брат Алены. Дорога весело бежала мимо густо зеленевших озимей, среди лугов, лесов. Мужчины беседовали, курили. Николай, сидевший на передке, постепенно завладел вожжами, на зависть брату Косте. Ехали долго. Дети уже стали дремать. Но тут телега затряслась по бревенчатому настилу через речку. Из-за ивовых кустов показалась маленькая деревушка.

— Ну вот и наше Медведково, — сказал хозяин и подхлестнул лошаденку.

По наказу Анны Адриановны все Черкасовы, входя в избу — высокий пятистенок, — крестились на красный угол. В большой горнице на столе их ждал кипящий самовар, деревенская снедь. Ребята с увлечением начали хлебать деревянными ложками из латки яичницу-болтунью, ели ароматные калитки, запивая их чаем с топленым молоком.

На другое же утро Николай побежал с новыми дружками удить рыбу. Русское деревенское лето ласково обняло его, приняло в свое земляничное лоно. Коля ездил купать коней, научился искать съедобные дудки и корешки, возил сено, ловил раков в теплых омутах речки Кезы. На безлюдном лесном озере у затухающего костра он впервые в жизни встретил восход. Когда в полной тишине над лесной кромкой дальнего берега прорезался край солнца и сразу же громко запели птицы, все его существо вдруг наполнилось таким восторгом, что слезы навернулись на глаза.

Вечером, переполненный впечатлениями, Николай засыпал

на сеновале, и ему казалось, что небосвод с солнцем, звездами и облаками движется вокруг него, а сам он тоже плывет вместе с холмами и речными излучинами навстречу чему-то радостному и важному.

Николай открыл для себя музыку природы. Он слушал ее в ночном, свернувшись под старой отцовской шинелью: затихающие звуки деревни, тонкий посвист крыльев летящих на кормежку уток, стоны болотных птиц, таинственные голоса ночи. Она вдруг возникала в застойный полуденный час, когда от зноя замирали кузнечики: явственно звенела тишина, старательно выводил свою контрабасовую партию шмель.

Даже в забавлявшем его поначалу деревенском говоре он открыл потом душевный распев, услышал мелодии устойчивые и завершенные.

Черкасовы жили в Медведкове привольно, по сравнению с Питером даже сытно. Анна Адриановна меняла одежду и «мануфактуру» на хлеб, яйца, сметану. Платья же ее не годились ни бабам, ни девкам: малы были, да и покрой не подходил. Лишь одно вечернее длинное приглянулось молодухе: вырез большой — удобно младенца кормить.

Когда зажелтел березовый лист, Анна Адриановна засобиралась домой. Поклажи набралось много. Везли в голодный Петроград сушеные грибы, ягоды, лук, мешок картошки. Николаю доверили самую большую ценность — котомку с ржаной мукой.

Осенний Петроград 1918 года выглядел сурово. На площадях, у заводов шло военное обучение гражданского населения. Десятки тысяч рабочих уходили сражаться против интервентов.

Большие перемены происходили и в школе. Упразднялись классы, уроки, экзамены, домашние задания. Новая трудовая школа имела две ступени. Вторая ступень с четырехлетним сроком обучения включала учащихся 13—17 лет. Поскольку Николаю Черкасову пошел 16-й год, он вплотную приблизился к окончанию школы. Учителя, которым была отведена роль «старших братьев разновозрастной семьи», проводили общеобразовательные беседы, стараясь увязать их с обучением началам ремесел. Как вспоминал известный педагог К. Никонов, главной задачей школы было тогда «скрасить жизнь голодных и голых ребят, сократить их пребывание в темных, холодных и грязных жилищах… Учеба шла так, по инерции. Нет пособий, книг, холодновато, в желудке пусто! Где уж тут учиться! Но зато отвлекающие от голоса желудка занятия шли вовсю. Игры, рисование, слушание музыки, рассказывание, пение… Никогда ни дети, ни взрослые не пели столько, сколько пели в 1918—1921 гг.».

Николаю нравилась новая, советская школа. Он любил помогать «шкрабам», считался успевающим и активным учеником. Музыка и театр не отрывали его от современности. Они ведь сами служили ей.

Художественная жизнь города была очень насыщенной. В сезон 1918/19 года состоялось более ста больших концертов с участием знаменитых исполнителей и дирижеров. В первую годовщину Октября на многочисленных сценах Петрограда шли революционные спектакли. В зале консерватории состоялась премьера поставленной Вс. Мейерхольдом «Мистерии-буфф» В. Маяковского. Арена петроградского Пролеткульта показывала «Взятие Бастилии» Ромена Роллана. На семнадцати громадных помостах в разных концах Петрограда по нескольку раз в день инсценировались эпизоды революционного прошлого.

Менее удачным было праздничное оформление площадей и улиц города, взятое на себя художниками «левого» блока, футуристами. На мостах и перекрестках были воздвигнуты гигантские схематичные угловатые скульптуры «рабочих», «крестьян» и «красноармейцев», которые вызывали насмешки демонстрантов. Ансамбль Дворцовой площади, как «слишком натуралистический», был «взорван» огромными красными, зелеными и оранжевыми ромбами и многоугольниками.

В садах и на улицах гремели оркестры. У шестнадцати «титанов» можно было погреться кипятком, сдобренным лимонной кислотой. Столовые отпустили 7 ноября 350 тысяч бесплатных обедов.

Так в дни военного коммунизма праздновались даты «красного календаря». Нарком по просвещению А.В. Луначарский не напрасно призывал, «стиснув зубы, мужественно, с грозной красотой организовывать праздники в часы опасности».

Став завсегдатаем Мариинского театра, ухитряясь бывать там каждую неделю, Коля Черкасов не раз слушал наркома по просвещению, когда тот перед спектаклем объяснял новому зрителю культурную политику Советской власти, говорил об идеях и образах постановки.

На мариинскую сцену тогда вновь вернулся Федор Иванович Шаляпин. Он пел много и щедро, выступая почти во всех операх репертуара. Николаю посчастливилось попасть и на юбилейный спектакль Шаляпина, посвященный его двадцатилетней службе в государственных театрах. Было это 24 апреля 1919 года. Шаляпин пел в «Демоне». Партия и сам образ Демона давали юбиляру возможность продемонстрировать уникальную широту его голосовых возможностей, богатство и красоту тембра, высочайшую технику исполнения, пластическую выразительность

и драматический темперамент. Каждая фраза, каждый жест вдохновенного артиста глубоко запечатлевались в душе потрясенного юноши.

«Оперу эту я хорошо знал, — рассказывал Черкасов в „Записках советского актера“, — слышал ее шесть-семь раз, всегда с хорошими вокалистами, но то, чего достиг Ф.И. Шаляпин в партии Демона, опрокинуло все накопившиеся впечатления и понятия, до того это было неожиданно и смело, значительно и мощно… Едва ли не впервые я увидел, понял всю силу мастерства актера-певца, перевоплощающегося в гениально созданный, захватывающий образ».

Вскоре неожиданно для себя, но совсем не случайно Николай Черкасов оказался на подмостках Мариинского театра. Прослышав в мае о наборе статистов, он решился показаться — и был принят. Его судьбу решил человек во флотской одежде — Ермаков. Он набирал новичков и руководил ими на сцене. Театр тогда остро нуждался в артистах и статистах для хора и миманса.

На другой же день Николай Черкасов участвовал в инсценировке «Интернационала» и в «Борисе Годунове». На спектакле для молодых призывников Всевобуча после патетических речей военного комиссара и Луначарского оркестр и хор грянули «Интернационал». Поднялся занавес, и посреди залитой светом сцены, на фоне огромного герба РСФСР Рабочий в синем фартуке, с большим молотом — Коля Черкасов — застывал в рукопожатии с Крестьянином, держащим серп. По обе стороны от них группировались вооруженные матросы и красногвардейцы, пролетарии всех стран с орудиями труда, у рампы стояли дети с флажками.

Аллегорическое зрелище имело огромный успех. В эти тревожные дни городу, пославшему лучшие свои силы на разгром Колчака, угрожали войска белофиннов и белоэстонцев. Северный корпус генерала Родзянко взял Гдов и Копорье. Зиновьев издал паникерский приказ об эвакуации Петрограда. Но героический дух не покидал защитников Питера, революционную молодежь.

Едва смолкли овации и возгласы, Черкасов бросился на четвертый этаж, где была большая гардеробная и уборная статистов. Там его облачили в шитый золотом и украшенный каменьями боярский костюм, наклеили бородку. Скоро выход — во второй картине пролога «Бориса Годунова». Николай вместе с другим рослым новичком, Женей Мравинским, был назначен выступать в первой паре бояр вслед за Борисом — Шаляпиным в сцене его венчания на царство. После занавеса — переодевание для «польского» акта, потом участие в сцене смерти Бориса. Велика была боязнь новичка совершить оплошность, неверно

выполнить указания скуластого приземистого И. Дворищина — режиссера шаляпинских спектаклей. Но старательного статиста ни в чем нельзя было упрекнуть.

Ему было велено явиться на репетицию завтра же. А через три дня он опять был боярином и поляком в «Борисе Годунове». Хотя внутреннее напряжение новичка-статиста на сцене было еще очень сильным, он при случае с интересом посматривал и в зрительный зал: нет ли знакомых среди ребят — учащихся второй ступени, для кого давали этот спектакль.

В начале июня приказом Штаба внутренней обороны все театры были закрыты. Сезон окончился. Зато появились новые дела. Подошло окончание школы. И хоть мягкими стали требования, но запущенные предметы Коле Черкасову пришлось подтягивать. А через несколько дней после выпускного акта Николай отправился на рытье окопов. Он, как и многие его сверстники, был мобилизован Всевобучем на оборонные работы — враг продвинулся к Гатчине.

Едва Николай вернулся с окопов — с мозолями на руках, гордый (считай, что с фронта!), как отец завел разговор о выборе профессии. Среди Колиных приятелей-выпускников особым вниманием пользовалась Военно-медицинская академия. И в самом деле, почему бы и не поступить туда? Как заманчиво стать и военным и врачом сразу. Тем более что изучавшим в гимназии латынь академия оказывала предпочтение. Отец такой выбор одобрил. Он рос в семье, отмеченной болезнями и смертями, где редко находились средства пригласить доктора. Не мечта ли черкасовского рода иметь своего врача побудила Константина Александровича самого пойти с сыном в приемную комиссию академии? Николай тем временем прочитал вересаевские «Записки врача». Этого оказалось достаточно, чтобы понять свою непригодность к врачебной деятельности. Последние сомнения у Николая отпали, когда он увидел несчастного, только что попавшего под трамвай.

Учиться юноша все же начал, но в студии мимистов, открытой А. Кларком. Пройдя небольшой курс под названием «Как вести себя на сцене», Черкасов усвоил основы мимики и выразительного жеста, научился легко и в согласии с музыкой двигаться на сцене, танцевать вальс, мазурку, полонез, менуэт и прочие нужные для оперных спектаклей танцы.

Высокий молодой статист появлялся и на сцене Большого драматического театра. Благо от Мариинского до Оперного зала консерватории, где помещался тогда недавно возникший театр, было рукой подать — перейти лишь Театральную площадь. Младший брат научил Колю, к кому пойти и что сказать. Костя

чувствовал себя уже «ветераном» БДТ. Он был статистом в «Дон Карлосе», которым театр открывался. Коля же участвовал в

«Разрушителе Иерусалима» и «Дантоне». В первом спектакле он сопровождал императора Тита, которого играл Ю. Юрьев в очередь с Н. Монаховым. Особым успехом в этом спектакле пользовалась сцена вакханалии, ее балетные номера в исполнении артистов мариинской сцены. После спектакля в БДТ братья приносили домой по две-три воблы и по полфунта хлеба.

Однажды по дороге из булочной Коля начал щипать краюшку, не мог остановиться и съел весь дневной паек семьи. Слезы матери и сестры были тяжелее любого наказания и укоров. После этого случая у него на долгие годы появилась потребность добывать и приносить домой что-нибудь из съестного.

В «Дантоне» Черкасов показывался не только в массовках. В эпизоде последнего акта ему доверили крохотную роль газетчика. Требовался характерный образ парижского гамэна, вечно поющего, приплясывающего. В памяти артиста Г. Мичурина сохранилась картина, как был выявлен на «конкурсе» статистов подходящий кандидат. «Паренек, хотя и казался переростком, исполнил песенку выразительно, озорно и поразительно музыкально, продемонстрировав буквально обезьянью гибкость и сопровождая пение такими ужимками, что вызвал настоящий восторг нашей „приемной комиссии“. Фамилия этого Гавроша была Черкасов, имя Николай…»

На сцене и за кулисами театра Черкасов встретил В. Максимова, Б. Сушкевича, Ю. Юрьева, Е. Тиме — тех, кто в будущем станет его учителями, партнерами и коллегами по сцене.

Романтические, красочные постановки БДТ Николаю нравились, но все его помыслы и чувства были безраздельно отданы оперному и балетному искусству.

Студия Кларка помогла превращению статиста в штатного мимиста третьей категории. Черкасов успешно выполнил в открытом конкурсе ряд этюдов и 23 июля 1919 года стал счастливым обладателем театрального контракта на год. В дополнительном пункте договора значилось:

«Я, Черкасов, обязуюсь в случае необходимости участвовать в течение недели в семи спектаклях во всех государственных театрах Петрограда по указанию администрации».

Молодого актера это жесткое условие не пугало. Поздним утром выскакивал он из дому в вечно короткой одежонке и вприпрыжку бежал меж сугробов, стараясь не зачерпнуть снег латаным ботинком. Лермонтовский проспект с наглухо заколоченными магазинами, Ново-Египетский мост, еще немного

— тут тебе и Крюков канал, на котором стоит величественное здание — Мариинский театр. Над входом его красуется новый лозунг, который был вывешен на 7 ноября: «Нет больше чести, как умереть за красный Петроград». Николай влетал к «себе» на четвертый этаж, в уборную мимистов. Какое счастье, если батарея чуть теплая — можно отогреть покрасневшие руки. Потом, обжигаясь, выпить кружку морковного чая.

До начала репетиции остается еще более часа времени. Можно заглянуть в костюмерную и помочь развешивать к завтрашнему спектаклю костюмы. Кафтаны, шубы, мундиры, бальные платья… Кружева, бархат, сукно, шелка… Сквозь запах нафталина иногда пробивается аромат духов. В длинной гримерной на втором этаже так увлекательно рассматривать себя в зеркале — неузнаваемого то в «версальском», то в «пейзанском» парике, бородатым, усатым, носатым. На лице невольно появляется зверская или дурашливая гримаса. Рожи у Николая получаются такие неожиданные, что от смеха не удерживаются опытные гримеры, не говоря уж об ученике — Васе Ульянове. Пора спускаться на сцену — скоро начало репетиции.

Откуда только у вчерашнего нерадивого гимназиста взялось прилежание! Он неутомимо извивался, изображая водоросль в «Садко»; в «Юдифи» старательно вышагивал в церемониальном марше мимо шатра Олоферна правофланговым отряда ассирийских воинов.

Вообще Черкасова охотно «мобилизовывали» в войска всех времен и народов. Он был воином в «Князе Игоре», стрельцом в «Хованщине», рыцарем в «Лоэнгрине» и в балете Глазунова «Раймонда», в котором обычно дирижировал сам композитор, алебардистом в «Спящей красавице», приставом в «Борисе Годунове», тамбурмажором в «Петрушке» и Рыцарем Дня в «Жар-птице» И. Стравинского, кавалергардом в «Пиковой даме». Задания он выполнял точно, обладал выразительным жестом. И хоть чаще приходилось бывать горожанином в «Фаусте», студентом в «Богеме», гостем на балах в «Евгении Онегине», рабом в «Дочери фараона» и евнухом в «Корсаре», стали перепадать ему рольки интересные, даже ответственные. Запоминался зрителям эффектный эпизод в «Хованщине». Когда князь Иван Хованский отправлялся по обманному вызову к царевне Софье, в дверях возникала высокая хищная фигура стрельца. После страшной паузы стрелец — Черкасов высоко заносил руку с кинжалом, удар — и князь падал как подрубленное дерево.

Режиссеры, которые вели спектакли, быстро поняли, что молодой мимист музыкально грамотен и безошибочно помнит,

когда и на каком такте ему нужно выходить на сцену. В «Аиде» ему даже доверили роль церемониймейстера, руководившего шествием.

Прекрасный оркестр, «вымуштрованный» Э. Направником, находился во властных руках опытного дирижера Э. Купера, невысокого человека с мужественным лицом, удивительно похожего на Рихарда Вагнера.

Черкасов и его партнер по сцене мимист Женя Мравинский, дружба с которым продолжалась потом всю жизнь, слушали оркестр чуть не ежедневно, посещали даже его репетиции. Из холодного сумеречного зала сквозняки доносили слабый больничный запах, оставшийся после дезинфекции кресел в разгар борьбы с сыпняком. Юноши проходили мимо оркестровой ямы, где музыканты в тужурках, кофтах и телогрейках растирали руки и готовили инструменты, забирались в ложу, поуютнее там устраивались. И вот приходила музыка. Она все объясняла, от нее прибывали силы, душа настраивалась на высокий лад. Время от времени приятели обменивались замечаниями об исполнителях, об особенностях оркестровки, о смысле дирижерских поправок.

С большим интересом наблюдали они за репетициями с хором, когда усилиями хормейстера и дирижера безликая толпа, топтавшаяся на сцене в пальто и галошах, превращалась в стройный хор поселян из «Князя Игоря» или стрельцов из «Хованщины».

Театральное воспитание Черкасова проходило под мощным воздействием корифеев оперной сцены — Ф. Шаляпина, И. Ершова, И. Тартакова, Н. Ермоленко-Южиной. Высочайшее актерское и вокальное мастерство Ершова, его благородная патетика раскрывались перед юношей и в вагнеровских операх, и в русском репертуаре. Неизгладимое впечатление оставлял певец в роли Гришки Кутерьмы («Сказание о граде Китеже»), создании подлинно гениальном.

Но над всем царил Шаляпин. Он пел до трех раз в неделю, много, как никогда ранее. По его настоянию красноармейцев и краснофлотцев, молодежь, рабочих и крестьянских делегатов, переполнявших зал, знакомили с русской оперой. Необычно, даже фантастично выглядели среди бархата, бронзы и хрусталя, в ложах для знати а царской фамилии люди в шинелях и полушубках. Но это был Народ. Отзывчивей и благодарнее зрителя Шаляпин не знал.

Через сорок лет Черкасов писал: «Самым большим наслаждением были дни спектаклей с Шаляпиным. За три года я не пропустил ни одного и, принимая в них скромное участие, впитывал в себя потрясающие по силе художественного

воздействия сцены, творимые гениальным артистом и певцом».

В «Юдифи» Николай Черкасов в числе шести телохранителей, преодолевая страх, бережно укладывал на ложе охмелевшего от вина и страсти грозного владыку. Шаляпин — Олоферн шептал им с признательностью: «Спасибо, товарищи! Спасибо, товарищи!»

Когда в «Псковитянке» Грозный — Шаляпин осаживал белого коня перед стоящими на коленях псковичами и молча глядел на них из-под шлема недоверчиво и жестоко, Черкасов испытывал двойную силу воздействия. Как пскович он страшился царского гнева. Как зритель — получал огромное наслаждение, по спине бегали мурашки.

А разве можно было не волноваться, заменяя самого Шаляпина в одной из сцен оперы Массне? Пусть проходило лишь несколько мгновений, когда на заднем плане сцены мимист Черкасов в образе шаляпинского Дон Кихота проезжал верхом перед сражением с мельницами, но ведь для зрителей он был Шаляпиным. И безвестный дублер старался как можно больше походить па него, ощутить себя им.

Черкасов был занят почти во всех спектаклях шаляпинского репертуара, который состоял из 22 опер. В «Борисе Годунове» он участвовал 50 раз и знал любимую оперу наизусть. На второй год службы уже исполнял в ней роль пристава. В сафьяновых сапогах и красном кафтане ходил в прологе, поигрывая плетью, и «осаживал» народ. Наиболее ответственной была сцена в корчме. Когда главный пристав — его играл давнишний знакомый Черкасовых артист И. Григорович — спрашивал: «Алеха, при тебе ли указ?», Черкасов картинно откидывал полу кафтана и вытаскивал из-за голенища свиток с приметами самозванца. Если Варлаама играл Шаляпин, пристав Алеха не без опаски хватал его за могучую руку, чтобы от толчка отлететь в сторону. В конце сцены Черкасов с чувством облегчения прыгал в окно вслед за Гришкой Отрепьевым.

Но однажды Черкасова угораздило рассердить Шаляпина. У великого артиста был крутой нрав и высочайшая требовательность ко всем участникам спектакля, в котором он пел. В опере «Вражья сила», поставленной самим Шаляпиным, у Черкасова была мимическая роль балаганного зазывалы. Во время премьеры, приуроченной к третьей годовщине Октябрьской революции, в четвертом акте в сцене масленичного гулянья появился на раусе балагана Черкасов, толпа его обступила, и на опустевшей авансцене Еремка — Шаляпин вел разговор с Петром, подбивая его на разгул и бесчинства. Тем временем Черкасов, войдя в роль, начал забавлять «своих зрителей». Его комические

ужимки и гримасы вызвали веселое возбуждение среди статистов, а потом и у публики. По знаку всевидящего Шаляпина разошедшегося не в меру комика «волхвы» стащили посохами на подставленное пожарное рядно за сцену.

За такой проступок можно было ждать изгнания из театра. Придя на другой день в кабинет к Шаляпину объясняться, виновник, выставив голову из-за двери у самой притолоки, от смущения вдруг произнес:

— Федор Иванович, дайте папироску!

Тот, не ожидая таких «извинений», усмехнулся. Раскрыл золотой портсигар:

— На, ракалия, держи! Да покажи уж, что ты там делал!

Мимист начал демонстрировать свои трюки: его руки крутились в локтях, как на шарнирах, он складывался пополам, вытягивал бесконечную руку из рукава, «отрывал» и «насаживал» обратно пальцы, немыслимо переплетал ноги и прочее в том же духе. Федор Иванович пе выдержал, расхохотался. Так и выложил перед ним Черкасов всю свою трюковую программу, перенятую от цирковых и эстрадных эксцентриков, отдельные номера которой он при случае с успехом исполнял за кулисами и вне театра. Мимическое извинение нарушителя творческой дисциплины было принято. Заканчивая аудиенцию, Шаляпин сказал:

— Ну спасибо! Только вот что, молодой человек, давайте условимся: вы мне, пожалуйста, не мешайте, и я вам не буду мешать!

Заключая благодушно-иронический уговор с безвестным мимистом, прославленный корифей не случайно, однако, сказал «не мешайте». Эти слова ему тогда приходилось повторять часто. Несмотря на уход режиссера В. Мейерхольда из Мариинского театра в ноябре 1918 года, его установка «отречься от самой России во имя искусства всего земного шара» была не без серьезных усилий заменена шаляпинской программой с ее призывом к «неустанному труду, руководимому любовью к родному искусству». Считая обязанностью театра знакомить народ в первую очередь с русской оперной культурой, Шаляпин, возглавлявший художественный совет театра, сдерживал притязания тех, кто видел в операх Вагнера залог обновления театра, и тех, кто ратовал за модернистские оперы И. Стравинского («Соловей»), Р. Штрауса.

Приходилось отбивать и левацкие атаки на театр извне. «Бывшие императорские» обвинялись в «контрреволюции», их требовали распустить, закрыть, запретить. В «Искусстве коммуны» (1919, № 9) О. Брик призывал ликвидировать «цитадель старого искусства», «проклятое наследие императорских театров».

Помещение «Мариинки» уже было облюбовано «Художественной ареной» Пролеткульта. Летом 1919 года возникла реальная угроза распределения по периферийным сценам богатейшего в мире собрания костюмов, декораций, реквизита. Шаляпин ездил в Москву отстаивать жизненно важные интересы театра, был на приеме у В.И. Ленина. Мариинский театр был буквально спасен ленинским декретом об объединении театрального дела и создании группы академических театров централизованного подчинения. Идеологическая же осада театра леваками продолжалась долго. К счастью для русской культуры, нигилистический «аукцион», устроенный теоретиками «левого фронта», чаще оставался на бумаге:

> За небольшую коммуну уступим оба
> Самых больших, пребольших ГАТОБа!

(1 января 1920 года Мариинский театр был переименован в Государственный академический театр оперы и балета — ГАТОБ). Каждый спектакль театра шел при переполненном зале. Было очевидно, что трудовой народ, живо интересуясь агитспектаклями и зрелищами, остро нуждается в классике. В том же убеждали и выезды со спектаклями и концертами в воинские части и к рабочим на заводы. Противопоставление «пролетарского искусства» «реакционной классике» было вредной демагогией, отлучавшей народ от культурного наследия, от национальных ценностей и традиций.

Николаю Черкасову врезалась в память первая поездка на «Красный путиловец» со спектаклем «Борис Годунов» зимой 1920 года. Завод прислал за артистами паровую конку. Труппе была устроена почетная встреча. Звучали речи, благодарности. Чувствовалось, что любовь рабочих к искусству неподдельна. Обычно чрезвычайно требовательный, Шаляпин играл на маленькой неудобной клубной сцене без тени неудовольствия. После спектакля дорогих гостей угощали отварной картошкой и пшенной кашей.

Огромную, подчас самоотверженную помощь оказывал Мариинский театр народной художественной самодеятельности: консультантами, руководителями, реквизитом. В 1918—1919 годах из его запасов было выдано свыше 200 тысяч предметов — костюмов и реквизита. Во время праздников «красного календаря» артисты театра выступали на площадках во всех концах города, а некоторые, как Николай Черкасов, были заняты в массовых зрелищах.

1 мая 1920 года на портале Фондовой биржи была поставлена

«Мистерия освобожденного труда». В ней участвовали профессиональные актеры, ученики театральных школ и две тысячи красноармейцев. Сначала перед зрителями разыгрывались историко-аллегорические картины.

За крепостной стеной наслаждаются жизнью «властители» разных времен и народов: «Наполеон», «султан» и прочие. Черкасов изображал алчного «дядю Сэма» — в цилиндре, с мешком золота в руках. Его выход был встречен свистом. Тем временем к подножию лестницы стекались вереницы «рабов» в кандалах. Первая атака «римских гладиаторов» па «господ» отбита, также и вторая — «крестьян Стеньки Разина». Лишь третья атака с красными флажками кончается победой. «Властители» позорно убегают, крепостные стены падают, «рабы» пляшут вокруг «дерева свободы». Под торжественно-ликующие звуки военного оркестра («Высота, высота поднебесная» из оперы Римского-Корсакова «Садко») над Невой расцветает фейерверк.

Еще более масштабным было зрелище «К мировой коммуне», устроенное 19 июля 1920 года там же, на портале биржи, — четыре тысячи исполнителей и 45 тысяч зрителей. На массовом спектакле под открытым небом присутствовали В.И. Ленин и делегаты конгресса Коминтерна.

Другая крупнейшая инсценировка, в которой участвовал Черкасов, была «Взятие Зимнего дворца». Это грандиозное представление состоялось 8 ноября 1920 года. На Дворцовой площади перед ста тысячами зрителей сначала разыгрывались важнейшие события периода от Февраля к Октябрю. Действующие лица своеобразного пролога находились на двух площадках, расположенных по сторонам от арки Главного штаба. На «площадке красных» изображалось, как пролетариат под влиянием революционных идей из неорганизованной толпы превращался в монолитный отряд. Люди распрямлялись и, проникаясь героическим духом, строились в боевые ряды под красным знаменем. На «площадке белых» Временное правительство во главе с Керенским непрестанно заседало, устраивало приемы. Николай Черкасов в расшитом мундире и треуголке изображал министра-бюрократа, вызывая негодование и насмешки зрителей. Затем разыгрывались и воспроизводились сцены осады и взятия последнего убежища Временного правительства. Среди восьми тысяч красноармейцев и краснофлотцев, занятых в инсценировке, были подлинные участники штурма Зимнего дворца.

Черкасов гордился своим участием в революционных празднествах. Оно способствовало созреванию гражданских чувств юноши, приобщало его к агитационному искусству.

С весны 1921 года Шаляпин перестал выступать на мариинской сцене. Сначала из-за болезни, затем в связи с гастролями в Москве и за границей. Завершился целый период в жизни ГАТОБа. Предстоящие перемены в театре побудили 18-летнего мимиста Черкасова пристальнее взглянуть на себя, задуматься о своем будущем.

Трудно переоценить благотворное влияние Шаляпина на одаренного юношу. Замечательно признание Черкасова, сделанное им на склоне жизни: «А если задать вопрос самому себе: чему ты научился у Шаляпина? На это надо прямо ответить — всему! У него можно было учиться музыкальности, столь необходимой во всех видах и жанрах сценического искусства, у него можно было учиться скульптурной пластической выразительности… У него можно было учиться выразительности слова, которое всегда было объемным… У него нужно было и можно было учиться дару безграничного перевоплощения, учиться свободно владеть зрительным залом, быть хозяином своей реплики, своего монолога. Короче: у Шаляпина можно было учиться всему тому, что соответствовало вашей задаче в искусстве, и прежде всего в искусстве трагического образа… Но вместе с тем у него можно было учиться и юмору, сочной комедийности, с которыми он так легко лепил образы Дона Базилио, Варлаама».

Однако тогда Коля Черкасов, не пропустивший ни одного урока в шаляпинской школе артистизма, еще не ведал, когда и как она ему пригодится.

Последние полтора года службы в ГАТОБе Черкасов так же исправно выполнял свои обязанности. Добавились новые, более заметные роли: кавалергарда в «Пиковой даме», мажордома в опере Вагнера «Риенци», скрипача в балете «Ледяная дева» («Сольвейг»). Но радости, как бывало прежде, они не приносили.

Однажды, договорившись с охраной, Черкасов и Евгений Мравинский остались на ночь в театре. Предчувствие творчества тревожило юношей. Мравинский вдохновенно дирижировал оркестром, звучавшим в его воображении, а Черкасов пел арии, произносил монологи. Ночной «концерт» был романтическим манифестом творчества, обетом служения искусству. После этого друзья твердо решили: «С мимистами пора кончать, в нашем возрасте это уже не профессия!»

Своего будущего Черкасов не представлял вне музыки. Все искусство, которое его волновало, все, чем он жил, что его окружало, сводилось к музыке: последнее выступление Шаляпина

в «Борисе Годунове» весной 1922 года, проходившие в ГАТОБе концерты Айседоры Дункан, танцевавшей Шестую симфонию Чайковского и «Интернационал», празднование 100-летия со дня рождения М. Петипа, годом раньше — юбилей Ершова.

Прежде всего Николаю Черкасову хотелось петь. Был прекрасный слух, музыкальность, намечался приятный баритональный голос. Но на беду оказался он слабым для оперной сцены. (В памяти остался приговор, вынесенный самим Шаляпиным…) С этой мечтой пришлось расстаться. Правда, в хор театра Черкасов мог попасть легко, но такой удел не привлекал его.

Николай решил попытать счастья в балете. Но, разумеется, не в классических постановках академического театра, где продолжал служить. С 1920 года он начал танцевать в спектаклях новаторствующей Студии молодого балета. Они проходили на летних эстрадах, на клубных сценах. Организаторы передвижной труппы не отказывались совсем от канонического балета, но широко вводили в традиционные постановки характерные и акробатические танцы, пантомиму. Для Черкасова открывалась возможность выступать в ответственных, а не третьестепенных ролях.

В соответствии со своими внешними данными — при большой худобе рост был уже около двух метров — Черкасов исполнял характерные роли: Злого гения в «Лебедином озере», отца Колэна в «Тщетной предосторожности», брамина в «Баядерке», богатого жениха Отто в «Тайне клада», Дон Кихота в балете Минкуса. По свидетельству Черкасова, «Дон Кихот и Санчо мимировали условными балетными жестами. Эта пантомима отражала некоторые известные эпизоды из романа, но главными в спектакле были танцевальные сцены, демонстрирующие блеск танцевальной техники артистов балета». Более остро и интересно проявил себя Черкасов в комедийных характерных танцах. В «Фее кукол» неизменно на «бис» исполнял экзотическую негритянскую пляску, в агитбалете «Неудачные похождения мистера Хьюза» в роли «красного дьявола» Джека восхищал зрителей акробатическим танцем.

Выразительный ритмичный жест, гротеск, эксцентрика входили в моду. Черкасову они легко давались — были к тому склонности, предрасположение. Естественно, что Черкасов получил приглашение и охотно его принял — войти в состав «Экспериментального ансамбля», возникшего при Институте истории искусств. Откровенно формалистические поиски «чистого выразительного движения и жеста» велись в ансамбле на материале модных западных новинок. Затея была обречена на

неудачу, но разобраться в теоретическом дурмане ее организаторов Черкасову было не под силу. Ученые «новаторы» обещали сделать из него «нового актера», роли ему давались ответственные — словом, перспектива, казалось, открывалась самая заманчивая. Для начала Черкасов, одетый (вернее, раздетый) папуасом, плясал под музыку Легара с «африканками», выкидывал замысловатые коленца и напевал какую-то чепуху:

В тропи-пи-пи-ки укрыться —
Вот мечта моя.
И в песок зарыться —
Буду счастлив я…

В пантомиме «Шарф Коломбины» он изображал эксцентрического дирижера танцев.

Черкасов быстро усваивал новую эстетику изломанных, машинизированных движений. Словно удивляясь возможностям своего гибкого тела, принимал невообразимые позы, давая выход своей любви к трюкам. Он заставил говорить о себе в профессиональных авангардистских кругах, когда сыграл роль полисмена в пантомиме «Бык на крыше». Образ глупого как пробка, да еще пьяного полисмена строился Черкасовым в приемах буффонады, комического гротеска. Очень смешно доил он воображаемую корову. Под конец от страшного удара, который контрабандисты наносили полисмену огромной сигарой, его голова уходила в воротник, и несуразно длинное тело без головы комично и жутко дергалось в ритм фокстротной музыке.

Экспериментальные балеты при Институте истории искусств в зубовском особняке на Исаакиевской площади продолжались недолго. Ансамбль распался.

«В котле сценических затеи…»

Хороший урожай 1922 года и успехи в восстановлении народного хозяйства позволили покончить с голодом. Семья Черкасовых стала чаще собираться за столом. Отец по вечерам теперь всегда бывал дома. С начала 1921 года его, известного своей безукоризненной честностью, перевели в Петроградское уездное железнодорожное потребительское общество на ответственную хозяйственную работу. Если Николай не был занят в спектакле и проводил вечер дома, Константин Александрович заводил разговор о его профессии. Актерство он не относил к серьезным занятиям.

А Николай уже вынашивал мечту поступить в консерваторию. Собственно, план этот принадлежал Евгению Мравинскому, но, казалось, отвечал и его устремлениям. Мравинский серьезно готовился к вступительному экзамену. Выросший в музыкальной семье, он с 1921 года работал в хореографическом училище пианистом. Друзья много играли в четыре руки, разучивали новые произведения. И все же, когда пришло время экзамена, Николай Черкасов не решился предстать перед самим А.К. Глазуновым. Он понимал, что подготовка его недостаточна.

Тогда же возникла не очень четкая мысль об актерской профессия. «Мне казалось, что я лучше всего смог бы найти себя в острых характерных ролях в театре синтетического плана, в спектаклях которого раздается пение, исполняются танцы. Мне думалось, что я смог бы найти место также и в кинематографии, в комических фильмах… Но на худой конец, — так я тогда считал, — я мог бы найти себе применение и в драме…» — вспоминал Черкасов.

При всем том юноше неудержимо хотелось учиться. Пестрота школ и теорий в искусстве двадцатых годов вызывала потребность во всем разобраться, прежде чем сделать выбор.

Осенью 1923 года он отнес заявление в Институт сценических искусств (ИСИ) на Литейный проспект. В анкете на вопрос: «Что побуждает Вас поступить в институт?» — ответил кратко: «Любовь к искусству». Приемные испытания оказались совсем несложными, и Николай Черкасов был зачислен на драматическое отделение. Тогда же он поступил в Институт экранного искусства, находившийся неподалеку — на Сергиевской (ныне улица Чайковского). За этюд-импровизацию, заданный на экзамене добрейшей А. Гламой-Мещерской, Черкасов получил оценку «весьма удовлетворительно». Но заниматься в обоих учебных заведениях оказалось невозможно.

После двухнедельной беготни Черкасов отказался от «карьеры киноартиста» и выбрал ИСИ, где был ярче и сильнее преподавательский состав. Кроме того, ему не могла быть по душе претенциозная атмосфера, царившая среди готовившихся в «звезды экрана» студентов.

Институт сценических искусств был еще весьма аморфным заведением, возникшим год назад из объединения драматической школы Союза работников искусств (Сорабиса), Курсов мастерства сценических постановок, Института ритма и Хореографического техникума. Позднее ИСИ был переименован в Техникум сценических искусств (ТСИ), каковым, по сути, и был с самого начала. Институт напоминал табор в пути. Все вечно куда-то спешили, опаздывали. Преподаватели — в большинстве актеры и режиссеры — были заняты в своих театрах, где шли репетиции и премьеры, студенты же одни торопились на пластическое отделение института (Сергиевская улица), другие — на хореографическое (улица Герцена), у третьих было занятие на сцене, которая находилась, к счастью, неподалеку, на улице Некрасова, четвертые, занятые в спектакле Народного дома, срочно вызывались туда на прогон, пятым — участникам «живгазеты» — надо было поспеть к обеденному перерыву на завод. Постоянного расписания занятий не было, так как не существовало стабильной учебной программы.

В институте у руководства был Л. Вивьен — «александринец», ученик великого русского актера В, Давыдова. Один из основателей Школы актерского мастерства (1918 год) — будущего ядра ИСИ, Вивьен прививал своим ученикам любовь к драматическому искусству, к сценическому реализму. У него учились мастерству актера такие студенты первых наборов, как Н. Симонов, О. Казико, В. Меркурьев. Но при всем желании он не мог бы тогда ввести в учебный план предмет «драматическое искусство». Среди театрального начальства города многие еще были уверены, что никакие старые методы не годятся для воспитания нового актера.

На первом курсе Николай Черкасов слушал теоретические лекции и усиленно развивал «внешнюю фактуру». Занятия ритмикой и пластикой, которые вели молодые ассистенты, строились на том, чтобы отучить будущего актера от бытового и психологически мотивированного жеста и приобщить его к «беспредметному творчеству». Для этого студентов учили принимать изломанные «кубистические» позы, производить машинообразные движения, добиваться выворотности рук, ног, всей фигуры. Наиболее рьяно отвергал какие бы то ни было связи с традициями русского реалистического актерского искусства

один из руководителей института — режиссер С. Радлов. Жонглируя революционной фразеологией, он насаждал крайний формализм. Эклектическое учение Радлова «О чистой стихии актерского искусства» было бесплодной попыткой найти «философский камень», абстрактные первоэлементы театра, никак не связанные с общественно-эстетической практикой человека.

Откровенно противопоставленный традиционным актерским школам и студиям, особенно при академических театрах, Институт сценических искусств оказался беззащитным перед режиссерами-«новаторами», привлекаемыми возможностями бесконтрольных лабораторных экспериментов, произвольных «исканий», демагогически прикрытых революционной фразой. Энтузиазм молодежи, искренне желавшей строить новое искусство, подвергался суровому испытанию. Из 40 человек, принятых вместе с Черкасовым на первый курс, на второй перешло 27, на четвертый — 17, окончило учебное заведение — 12 человек.

Николай Черкасов чувствовал себя в институте прекрасно. Вся «дрессура» и причуды «экспериментальных» уроков не подавляли его, ибо самые немыслимые задания выполнял он без натуги, в полном смысле играючи. После строгих «кастовых» порядков Мариинского театра студенческая вольница и возможности импровизаций переживались им остро и радостно. Со свойственной ему увлеченностью, жаждой деятельности и творчества Черкасов с головой окунулся в учебную и общественную жизнь института. Он был постоянным участником студенческой самодеятельности. Пел, танцевал, играл в агит-пьесках. Выступления эти проходили в рабочих и молодежных клубах города. Чрезвычайно нравилась зрителям сатирическая политоперетта Л. Добронравина «Ванькина затея». Темой ее была эмигрантская возня вокруг «наследников престола». Николай Черкасов создавал убийственно смешную карикатуру на «великого князя».

Первый учебный спектакль, в котором играл Черкасов, состоялся в июне 1925 года. Постановщик «Двенадцатой ночи» подверг Шекспира решительной вивисекции, руководствуясь последними яркими образцами формалистической «левизны» в театре — «Мудрецом» С. Эйзенштейна и «Женитьбой» Г. Козинцева и Л. Трауберга. Основатели фабрики эксцентрического актера (ФЭКС) перекроили комедию Гоголя в зрелище из «оперетты, мелодрамы, фарса, кино, цирка, варьете, американских танцев, электрификации». Еще более экстравагантно была поставлена пьеса Островского «На всякого

мудреца довольно простоты». На сцену, переоборудованную под арену, Эйзенштейн вывел цирковых актеров, клоунов, которые и изображали персонажей «Мудреца», потешая зрителей разными номерами, пародийными романсами и многим другим.

В спектакле «Двенадцатая ночь» объектом пародии и насмешки на этот раз была и сама комедия Шекспира, и весь «старый» театр, и зрители, подвергаемые эпатажу за то, что хотят «классики». Воплощая левацкий лозунг «циркизации» театра в буквальном смысле, режиссер все действие комедии перенес в цирк, и Герцог стал дирижером цирка, сэр Тоби — борцом, Оливия — наездницей, Мальволио — «рыжим», Эгчик, которого играл Черкасов, — шпагоглотателем. Неуверенные пародии на цирковые номера, невысокого пошиба современные песенки, вроде «Чум-чара-чара-ра» или «Свадьбы Шмейерзона», исполняемые студентами, мало увлекали зрителей. Только Николай Черкасов — «вполне готовый актер-эксцентрик с большой техникой», как было отмечено в журнале «Жизнь искусства», — «органично вошел» в этот шутовской спектакль.

Внимание перестраивавшегося театра к цирковому искусству, которое невозможно без профессионализма, исторически оправдывалось поисками нового способа существования актера на сцене. Однако некоторые режиссеры пытались утвердить «циркизацию» как основной закон современного театра.

Через неделю после «Двенадцатой ночи» второкурсник Черкасов уже отличился в «Копилке» Лабиша — выпускном спектакле третьего курса, исполнив роль полицейского. Если про участников этого отчетного спектакля мастерской С. Радлова критик С. Дрейден писал, что выпускать их на гастроли рано — следовало бы еще год поучить, — то у Черкасова отметил «незаурядное и яркое дарование».

Ко времени этих постановок Черкасов уже год как учился в мастерской В. Максимова. Известный актер театра и кино был и замечательным педагогом. Его приход в 1924 году в институт укрепил существовавший там островок русской школы актерского искусства. «Максимов стал учить своих студентов основам сценического реализма.

Хотя и был у него авторитет прославленного артиста, редкое среди театральных педагогов профессорское звание, а также вес председателя Квалификационной комиссии работников искусств, проводить такую линию было ему трудно.

Актер широкого диапазона, Максимов и в своей педагогической практике был чужд прямолинейности и узости. Для него в искусстве не существовало устарелых или низких жанров. Рискуя быть обвиненным в архаизме, он ввел в свою

учебную программу водевиль, считая его по примеру великих русских актеров прекрасной школой мастерства.

Максимов выступал против фэксовских призывов к «американизму». В журнале «Театр» (1924, № 3) он ратовал за создание национального киноискусства: «Я проповедую особенность русского кино… У нас есть темп жизни, которого нет нигде, у нас есть сюжеты, граничащие с самыми фантастическими сказками, у нас есть, наконец, сознание того, что кино — величайшая двигательная сила…»

Еще статистом БДТ Черкасов видел Максимова в ролях Дол Карлоса и Карла Моора, был с ним рядом в «Дантоне», но только теперь, в пору расцвета драматического творчества артиста, почувствовал, каким опытным и талантливым мастером тот является. Черкасов, разумеется, хорошо знал все советские фильмы, в которых участвовал Максимов («Слесарь и канцлер», «Декабристы» и другие). Но главное, Черкасов вместе с другими студентами мастерской буквально изучал игру своего учителя, когда тот выступал на сцене театра Госнардома в ролях Николая I (инсценировка романа Д. Мережковского «14 декабря»), Андрея Желябова в спектакле «1881 год» и Петра I в «Смерти Петра I». Созданные Максимовым образы волновали зрителей правдой человеческих страстей. Становилась понятна простая и важная суть заветной мысли Максимова: «Любите театр, но помните, что служение театру есть служение людям, и любя театр — надо любить людей».

С эксцентриком Черкасовым Максимов занимается на «сопротивление материала» — психологической разработкой роли Астрова в отрывке из «Дяди Вани» (диалог с Соней). Трудная задача не отпугнула студента, уже привыкшего к легкому успеху. У него был большой интерес к тайне перевоплощения, освященный шаляпинским гением, и очень скромные навыки в искусстве сценического реализма, приобретенные за четыре с половиной года пребывания на мариинской сцене.

Большую трудность представляло для Черкасова уже само произнесение текста. Голос и речь на первом курсе вели опытные преподаватели. С их помощью Черкасов научился преодолевать свое заикание. Казалось, оно ему и не мешает больше. Но так было лишь до тех пор, пока студент имел возможность гротескно интонировать свою речь — от шепота до выкриков. Или еще проще — выпевать, как требовалось при постановке «За чем пойдешь, то и найдешь» А.Н. Островского в мастерской Радлова, когда весь текст пелся на мотивы «жестоких» романсов. В обыденной же речи чеховского персонажа никакие «приемчики» помочь не могли. Максимов убеждал своего ученика, что только

упорный труд над текстом даст ему свободу сценической речи, ссылаясь на трагика Н. Россова и драматического актера И. Певцова, умевших преодолевать на сцене свое заикание.

В работе над образом Астрова Черкасову впервые открылась сложность и неисчерпаемая глубина драматического искусства, к которому он до сих пор относился несколько пренебрежительно.

Ощущение победы, которое возникло у Черкасова, когда он добился в заданном отрывке простой и выразительной речи, реально мотивированного поведения, запомнилось ему на всю жизнь. Это было серьезное приобщение к реалистическому актерскому творчеству. Максимова, терпеливо и умело растолковывавшего молодежи, сбитой с толку левыми фразами и «трюкизмом», высокие и ответственные задачи драматического театра, этой школы чувств и идей, Черкасов в зрелые годы с благодарностью называл своим первым учителем и наставником.

Максимов же стал и своего рода «крестным отцом» веселого пародийного танца «Чарли Чаплин, Пат и Паташон». Этот номер, которому суждена была долгая жизнь, родился стихийно.

Однажды вечером, посмотрев в кинотеатре «Паризиа-на» очередные приключения «Пата и Паташона», Черкасов и его однокурсник Г. Гуревич начали пародировать этих популярнейших киногероев. Удачно найденные эксцентрические персонажи датских комиков Карла Шенстрома и Харальда Мадсена — долговязый, несколько меланхоличный Пат и кругленький предприимчивый Паташон смешили зрителей всего мира. «Роли» распределились сразу: Черкасов — Пат, невысокий Гуревич — Паташон. Они двигались по вечернему многолюдному Невскому семенящими мелкими шагами, временами неожиданно подпрыгивая. Оставшийся «не у дел» Петр Березов размышлял недолго — вывернул в стороны носки своих видавших виды ботинок и зашагал рядом с друзьями хорошо всем известной походочкой Чарли Чаплина. Друзей сопровождали веселый смех и шутки.

Успех этой маленькой импровизации на Невском и подсказал друзьям идею пародийного танца. Студенты ИСИ в свободное время часто собирались в одной из комнат института, где был рояль, пели веселые песенки и куплеты, танцевали, импровизировали шутливые сценки и пародии. Черкасов, Березов и Гуревич уже давно подумывали о том, чтобы объединиться и сделать общий номер для студенческой самодеятельности. Они пробовали разные варианты, начали работать над танцем «трех веселых матросов», но привычный эстрадный стереотип не удовлетворил их. Над танцем «Чарли Чаплин, Пат и Паташон» трудились поистине в поте лица. К ним присоединился студент

старшего курса Борис Чирков, который потом и заменил Гуревича в роли Паташона. Были найдены несложный грим, костюмы. Среди студентов пародия пользовалась большой известностью. Владимир Васильевич Максимов попросил показать танец, и он ему понравился.

Вскоре Максимов предложил исполнителям: «А почему бы и вам не выступить со своим номером?» Сам он часто выступал в концертах, исполняя сцены из драматических спектаклей, и брал с собой студентов для участия в массовках. И на этот раз он договорился с распорядителями концерта. Так «Чарли Чаплин, Пат и Паташон» впервые вышли на сцену.

Успех превзошел все ожидания. Посыпались приглашения от эстрадных администраторов, владельцев кинотеатров. За каждое выступление перед началом сеанса студентам платили по пяти рублей, что было серьезным подспорьем в их скромном бюджете. Количество выступлений росло так стремительно, что забил тревогу студком института: «Ребята, говорят, вы большие деньги заколачиваете. Смотрите — обуржуазитесь, на себя пеняйте!»

Часто после спектаклей и концертов студенты провожали Максимова домой. Беседуя, незаметно доходили до его квартиры на Троицкой улице. Случалось, и нередко, Владимир Васильевич приглашал их к себе. Еще возбужденный игрой и шумными овациями, высокий и красивый, Максимов читал стихи под аккомпанемент рояля, делился мыслями о театре. Говоря о любимых ролях, он мгновенно, двумя-тремя характерными штрихами намечал образ, читал монологи, рассказывал о корифеях сцены.

Расходились только под утро. В таких случаях Николай Черкасов спешил к бабушке на улицу Восстания. «Непутевого» внука там любили. Дед, в 1917 году рукоположенный в священники, уже несколько лет как скончался. Это был добрый, наделенный сердечной мудростью человек. Николаю теперь как-то не хватало быстрых шашечных схваток, беззлобных споров вполголоса за ранним чаем, после которого отец Адриан, бывало, шел служить заутреню. Каждый видел в другом «заблудшего» и жалел его.

Николай устраивался на прохладном кожаном диване. Под головой — маленькие подушечки, под боком мурлычет кот. Все было как в детские годы. Спалось там сладко, безмятежно.

На третьем курсе в соответствии с учебным планом Черкасов оказался в «придворном театре», как называли мастерскую Радлова студенты, не подпавшие под его влияние. Театральное левачество и формализм в эти годы процветали повсюду, и оказаться «кроликом» для одного из многочисленных эпигонов

Радлова, игравших в «новаторство», было бы много хуже.

Даже в ИСИ были соблазны опаснее радловских «игр», в которых студенты разыгрывали пьесу, лазая по стенкам и веревкам или двигаясь только по выложенному на полу канату. Например, группа отрицателей сценического профессионализма, ратовавшая во главе с энергичным М. Соколовским за «чисто пролетарское искусство». Они предпочитали быть «взволнованными докладчиками», а не актерами. И, несмотря на то, что иногда это было довольно талантливо, как показало время, их ожидал творческий тупик.

На этюдах Черкасов и Березов постоянно соревновались в выдумке, фантазии. Работали, как вспоминает преподаватель Е. Головинская, много, страстно и смело. В «Ужине шуток» Сема Бенелли, поставленном ею для развития у студентов техники движения, пластики, Березов с юмором и находчивостью исполнял роль Доктора и переигрывал Черкасова — Торнаквинчи, кавалера Золотой Шпоры.

Именно Головинская, бывшая актриса передвижного театра П. Гайдебурова, повторила педагогический прием Максимова и поручила Черкасову роль из расчета «наибольшего сопротивления». То был Миловидов в пьесе Островского «На бойком месте». Обескураженные рецензенты только руками разводили: Островский — и это в мастерской Радлова! — не стал «материалом для смешного», и Черкасов выступил в «некомической» роли. Но было все же признано, что барин-сердцеед оказался «одной из самых сочных фигур» в спектакле. По свидетельству Головинской, Черкасов проявлял «замечательное упорство», требовательность к себе, аккуратность. Он ни разу не пропустил ни одного занятия. Они проходили теперь в Аничковом дворце (корпус «Кабинета»), куда перебралось все учебное заведение, переименованное в Техникум сценических искусств.

Узнав состояние сценического «покоя» и сценической «правды», Черкасов, работая и над самыми безудержно гротесковыми сценами, начал задумываться о чувстве меры и стиля, о законченном рисунке образа. В «Наследниках Рабурдэна», отчетном спектакле третьего курса, Черкасов получил главную роль. Антибуржуазная пьеса Э. Золя была поставлена С. Радловым и Б. Петровых очень сухо и рационально. Шарж-гротеск оказался малосмешным. Спектакль сравнивали с «универсальным магазином», с демонстрацией «достижений техники». Среди вымуштрованных студентов, старательно «выполнявших задания», пресса отметила лишь троих: Березова (Доминик), Гуревича (Шапюзо) и особенно Черкасова. Критик Д.

Толмачев в «Жизни искусства» (1926, № 8) так аттестовал его: «Это интереснейший молодой актер, конечно, крупнее масштаба ИСИ. Резкая эксцентрика, ему глубоко присущая, является всегда оправданной до конца и совершенно не нуждается в психологических и других мотивировках. Роль хитрого старикашки Рабурдэна в его исполнении превратилась в фейерверк совершенно неожиданных, выразительнейших жестов».

Черкасову удавалось выразить правду характера и в других подчеркнуто условных и сильно стилизованных постановках. Интересны были созданные им образы Алджернона в комедии О. Уайльда «Как важно быть серьезным» и секретаря суда Чао в пьесе Клабунда «Чан-Хайтан» («Меловой круг»).

Весной 1926 года перед Черкасовым и его сокурсниками встали вопросы, которые им было нелегко решить. Подошли к концу беззаботные студенческие годы. Пора было всерьез думать о будущем.

Когда Радлов пригласил Черкасова работать к себе в студию, молодой артист сослался на занятость в концертах и отклонил приглашение. Он помнил совет Максимова: «Имей в виду, если будешь на сцене только и делать, что вертеть руками да ногами, то это даст тебе легко и быстро много денег и аплодисментов, но настоящего удовлетворения иметь от этого не будешь. И скоро опротивеет самому. Если же захочешь не только удивлять, но и убеждать зрителя, убеждать его правдой чувств, правдой мысли, — путь к такому искусству окажется сложнее».

На Литейном проспекте звенели голоса газетчиков. И о чем только не оповещали горластые мальчишки! О всеобщей забастовке английских рабочих и новых стихах Маяковского, о строительстве новых электростанций, очередных каверзах лорда Чемберлена и переживаниях неизвестной гражданки, которую на Большом проспекте Петроградской стороны укусил беспризорник. Пожалуй, единственное, о чем не кричали газетчики, — о театральных новостях: слишком серьезно, на их взгляд, без сенсаций писали об этом. Хотя писали и много.

Весна 1926 года началась, как обычно, половодьем статей и рецензий, подводящих итога театрального сезона. В последние годы работа ленинградских театров никак не удовлетворяла рецензентов. Правда, было приятное исключение: «Среди разброда театральных течений один. Театр юных зрителей сумел найти твердую почву…», «В условиях грозящей театральной реакции ТЮЗ делает общее и огромное дело…» Такие отзывы преобладали.

Но, наверное, никого так не волновало положение ленинградских театров, как выпускников Техникума сценических

искусств. Свежие газеты жадно прочитывались в перерывах между занятиями и репетициями учебных спектаклей.

— Коля, смотри, о ТЮЗе в «Ленправде» рецензия на «Тиля Уленшпигеля»: «Из исполнителей выделяется молодой актер Чирков, сыгравший роль Тиля с присущим ему мягким юмором и показавший хорошую культуру телодвижений…»

И Черкасов тут же, к восторгу друзой, делает несколько сногсшибательных па из репертуара гастролировавшей недавно в Ленинграде «Негрооперетты», что, по-видимому, должно означать «хорошую культуру телодвижений» всех без исключения выпускников Техникума сценических искусств.

— Подожди, Коля, продолжение следует: «Слабым местом его является только областной говор, от которого ему нужно скорее избавиться».

— Эдакой артист да не избавиться?!

— Коля, а ведь ты, говорят, тоже в «Тиле» сыграл?.. А кого?

Длинная фигура Черкасова хищно нависает над собеседником, из ставшего вдруг ядовито тонкогубым рта — зловещий, не предвещающий ничего доброго шепот:

— Я сыграл Инквизитора!

— Не пугай. А знаешь, ведь тогда в рецензии и о тебе есть: «Такие сцены, как суд инквизиции, ночная песня заговорщиков…» — ладно, это пропустим — «оставляют огромное впечатление…». Молодец, Инквизитор!

Черкасов раскланивается и вдруг начинает тянуть руку к газете. Кажется, что руке никогда не будет конца.

Появившийся в конце коридора первокурсник вздрагивает от громового хохота.

Верный друг Петр Березов обижен за Николая:

— Тоже мне… Не могли фамилию написать. Помнишь, когда ты зимой в «Тимошкином руднике» сплясал, так напечатали — «артист Черкасов».

— Так то сплясал, а здесь роль всего-навсего драматическая.

— Смеешься? Ну а если серьезно, ты все-таки в ТЮЗ думаешь?

— В ТЮЗ…

А в Театре юных зрителей тоже размышляли о предстоящем пятом своем сезоне. Назрела необходимость изменить состав труппы. Требовались актеры самых различных амплуа: герои-любовники, комики, простаки, резонеры и просто «молодые люди». ТЮЗ объявил конкурс. Лица, желающие принять в нем участие, приглашались 3, 4, 5 июня для подачи заявлений и предварительной беседы с главным режиссером театра Александром Александровичем Брянцевым.

Николай Черкасов пришел к главному режиссеру перед спектаклем «Тиль Уленшпигель». Он давно уже изучил все тюзовские закоулки, но в кабинете Александра Александровича Брянцева — светлой продолговатой комнате с фотографиями парусников на стенах — был впервые.

Александр Александрович, как всегда в тюбетейке, сидел за столом и внимательно смотрел на Николая. Ему казалось, что он уже неплохо знает этого длинного, тощего молодого человека. Но сегодня Брянцеву было очень важно выяснить, с каким отношением к ТЮЗу приходят сюда молодые актеры.

— А почему, собственно, вы хотите работать в театре для детей?

Начинался «экзамен»…

Николай говорил о том, что ТЮЗ покорил его своей молодостью, жизнерадостностью, затейливостью и красочностью спектаклей, горячей отзывчивостью юных зрителей.

— А вы знаете, Коля, ведь актер нашего театра находится в особом положении — он должен отбросить сознание своего возраста. Нужно вести себя на сцене как дети, но не так, как они ведут себя в парадных комнатах, а как, скажем, в деревне — на дедушкином заднем дворе, то есть совершенно свободно.

Николай улыбнулся про себя: совсем недавно в популярнейшей вечерней «Красной газете» появился дружеский шарж на Брянцева со стихами:

Имея юное соседство,
В котле сценических затей
Не только сам не впал он в детство,
Но не состарил и детей!

— Понимаете, задача нашего театра, — продолжал Брянцев, — совмещать драму, музыку, танцы, импровизацию, как это делается детьми…

Брянцев был режиссером, тяготеющим к народным истокам зрелищного искусства и всегда строящим рисунок спектакля, как он говорил, на отчетливом представлении встречи со зрителем. В детском театре, считал Брянцев, должны работать «художники, мыслящие как педагоги», и «педагоги, чувствующие как художники». Именно таким был сам Александр Александрович Брянцев.

Возникший через пять лет после Октябрьской революции ТЮЗ был принципиально новым явлением в истории не только

русского, но и мирового театрального искусства. Еще в 1921 году в программной статье «Театр юного зрителя» А.А. Брянцев писал: «Связь детского театра со школой, обусловливая соответствие художественной деятельности с задачами педагогики, отнюдь не должна понизить или обескровить его творческую природу. ТЮЗ должен прежде всего остаться театром, а его спектакли — произведениями актерского искусства, способными зажечь в юных зрителях подлинную театральную радость, способными творчески оплодотворить их юную фантазию… ТЮЗ раз и навсегда должен отказаться от так называемых „детских“ пьес и обосновать свой репертуар не на маргариновой, а на подлинной литературе, отобрав из ее сокровищниц то, что доступно театральному восприятию определенных возрастных групп». Сейчас, когда в нашей стране существуют десятки ТЮЗов, эти положения для всех очевидны и не нуждаются в доказательствах, но нельзя забывать, что подобные мысли о детском театре были высказаны впервые именно Брянцевым и на протяжении многих лет упорно им отстаивались.

Ленинградцы любили ТЮЗ. Черкасов хорошо помнил слова В. Максимова: «Когда мне скучно и грустно, когда я устал, я спешу на Моховую, где так весело и радостно».

Этот театр любили за спектакли, наполненные смелой импровизацией, песнями, танцами, блистательной игрой с бутафорией, всегда пестрой и щедрой, как игрушки, буффонным комизмом, яркостью карнавала и выразительностью пантомимы.

Мысли Брянцева о синтетическом театре были близки Черкасову. Он считал, что именно в подобном театре он найдет наилучшее применение своим возможностям в области сложного пластического рисунка комедийно-характерных ролей. И хотя мысли его были сбивчивы, слова не всегда точны, Брянцев понял его.

Но одной важной причины студент Черкасов все же не назвал этому ясноглазому бородачу, такому простому и проницательному, — не хотел показаться неблагодарным своему техникуму. После того как Максимов открыл ему глаза на сложность драматического искусства, он в глубине души был убежден, что до настоящего актера ему еще далеко. Придя из Мариинского театра в надежде постичь тайны актерского мастерства, после трех лет учебы в ИСИ он с тревогой догадывался, что в его успехах, в легкости, с которой он сдавал зачеты и переходил с курса на курс, есть нечто подозрительное. Опыт мимиста и собственные природные данные постоянно «вывозили», а серьезные роли его так и не научили играть. «Старые мастера, представители дореволюционной сцены, —

писал впоследствии Черкасов, — могут оказаться гораздо более надежными нашими наставниками, нежели многие молодые люди, которые, становясь в позу разоблачителей старого искусства, под прикрытием мнимореволюционных фраз о своем новаторстве тянут нас к безыдейности, формализму, нелепому трюкачеству и кривлянью».

В ТЮЗе, где с актерами велись серьезные учебные занятия, Черкасов рассчитывал продолжить свое актерское воспитание и поэтому, не дожидаясь окончания занятий в техникуме, подал заявление на участие в тюзовском конкурсе. Если он поступит, то выпускные экзамены сумеет сдать попутно с работой в театре.

Утром 15 июня Николай Черкасов вместе с Петром Березовым подходил к высокому серому дому № 35 на Моховой улице. Борис Чирков должен был ждать в театре. Они решили показать на конкурсе свой танец «Чарли Чаплин, Пат и Паташон».

— Почему это на Моховой всегда жарче, чем на других улицах?

— Коля, не волнуйся, все хорошо будет.

Хорошо Петране так говорить, он уже принят в театр — в Александрийский, в Акдраму…

Все остальное потом воспринималось смутно.

— Черкасов, ваша очередь, на сцену, — произнес кто-то рядом.

В полутемном зале — конкурсная комиссия: Александр Александрович Брянцев, Борис Вульфович Зон, Леонид Федорович Макарьев, Евгений Густавович Гаккель. Кто-то еще, незнакомый.

Чарли Чаплин, Пат и Паташон вылетели на сцену стремительно, нога в ногу. По мере того как Чарли и Паташон танцевали, показывали свои трюки, Пат все более и более мрачнел, снедаемый честолюбием, и, наконец, не выдержав, сам пускался в лихой эксцентрический танец. Он сгибался, обвивал одну ногу другой, танцевал с воображаемой дамой, обнимая сам себя за спину, перешагивал через головы своих партнеров. А у самого в голове вертелись мысли… Какие у них на сцене доски шершавые… У кого — у них? Ведь это моя, знакомая тюзовская сцена, ну пусть сейчас не моя, будет, *будет моей*…

Всем показалось, что шесть минут бешеного танцевально-акробатического выступления слились в какую-то неведомую еще, неделимую единицу времени.

И кто-то из членов комиссии нарушил правила — тихонько похлопал.

Через две недели в журнале «Жизнь искусства» были объявлены итоги конкурса: в труппу ТЮЗа принято семь человек.

В списке Черкасов увидел и свою фамилию.

Одного этого вполне хватило бы, чтобы сделать 29 июня счастливейшим днем. Но бывают же такие прекрасные совпадения — именно сегодня начиналось для Николая Черкасова его первое в жизни путешествие. Вместе со студенческой концертной бригадой он уезжал в Среднюю Азию, или, как тогда еще говорили, Туркестан. В детстве он часто видел, как выходит на перрон дежурный, обещанием неведомого звучат три — как в театре! — удара колокола, и торжественно отбывает поезд дальнего следования, оставляя под стеклянной крышей вокзала щемяще-горьковатый дымок. Как всякий мальчишка, он мечтал о путешествиях. И вот сегодня он уже не зритель, для него ударил гулкий вокзальный колокол.

Тем пассажирам вагона № 8, которые думали отоспаться за время долгого пути до Ташкента, забить «козла» и послушать забористые дорожные анекдоты, сразу пришлось отказаться от своих намерений — соседи попались беспокойные. Даже по ночам не было от студентов покоя. Остановился поезд на какой-то богом забытой станции, они галдящей толпой выскакивают на перрон и потом не дают никому спать своим шушуканьем. И днем, нет чтобы спокойно выйти и с приглядкой купить на станционном базаре что-нибудь посущественнее, накупят всякой ерунды, нанесут цветов и вороха газет. Поначалу газеты внушали надежду — вот сейчас сядут и успокоятся, но опять не тут-то было. Газеты читали вслух, громко и горячо обсуждали. Короткие сообщения моментально превращались в веселые сценки. В одинаковых светлых футболках — тоже, гляди, «прозодежда»! — студенты разыгрывали их в узеньком вагонном коридоре… Рождался новый номер «живгазеты».

Когда в начале июня студенческая гастрольная программа была утверждена и одобрена, в «Ленинградской правде» появилась заметка Сим. Дрейдена «Фокстрот „из центра“. Автор заметки с бухгалтерской дотошностью подсчитывал художественные капиталы „живгазеты“: „на полтинник „Комсоглаза“, „на двугривенный „Станка“, „Балаганчика“ на гривенник да на три копейки Утесова“. Содержание программы также вызвало гнев критика: „о водке“, „об алиментах“, „травля Чемберленов“ — все это, считал он, „интеллигентское“, „ленинградское“, с подобным „хихиканьем и верхоглядством“ нельзя ехать в кишлаки. Вывод был суров: «Чем талантливее играющая молодежь (чего стоит один Черкасов, из которого при жестком руководстве выйдет прекрасный буффонный актер), тем непозволительнее допускать ее так распуститься…“

Однако автор суровой заметки наверняка и сам по-

настоящему не знал, а с чем же именно «надо ехать в кишлаки». Студентам еще предстояло это узнать. Подготовленная ими программа являлась основой для дальнейшей работы. Ведь их «газета» называлась «живой» не только потому, что исполнялась «вживую», но и потому, что постоянно обновлялась за счет местного злободневного материала.

В дружеской коммуне путешественникам трудно было что-то утаить. И все-таки у Николая Черкасова была своя маленькая тайна — хотя какая же маленькая? Огромная! — которой он из чистого суеверия ни с кем не делился: а вдруг еще ничего не получится? Он уже знал, какой будет его Первая Главная Роль в театре…

Ташкент с первых же минут покорил ленинградских студентов. Вот независимо проплыл верблюд, в седловине его спины примостился маленький толстый человечек в ярком халате, а рядом — десять шажков на один верблюжий — перебирает тонкими ножками ослик. На нем восседает худой старик в чалме; ноги его почти касаются земли. Туркестанский вариант Пата и Паташона…

Ташкент оглушал разноязычным говором, ослеплял неистовыми красками восточных базаров и огорчал полным равнодушием к самим молодым артистам и их «живой газете».

Понадобился не один горячий разговор в губкоме комсомола, не одна репетиция номеров, созданных уже на местном материале, прежде чем состоялся общественный смотр, после которого, задыхаясь от непривычного зноя, так приятно было сказать, что «лед тронулся» — приглашения последовали одно за другим.

В Ташкенте, Фергане, Андижане, Самарканде, в небольших кишлаках, названия которых ребята старательно заучивали наизусть, — нигде не были они равнодушными гастролерами. Молодые артисты везде чувствовали свою особую ответственность представителей нового мира, и яростная борьба со старым не была для них пустыми словами. Сколько нужно было сил для того, чтобы взять верх в поединке с фанатичным муллой, запрещавшим правоверным под страхом всяческих небесных кар смотреть греховное представление! (Еще спустя три года толпой изуверов в Узбекистане был убит выдающийся актер Хамза Хаким-заде.) А сколько нужно было терпения, чтобы объяснять некоторым не в меру прытким местным жителям, желавшим приобрести ленинградских артисток в личную собственность, что женщина — равноправный член советского общества, что ее нельзя продавать и покупать! Жители удивлялись, и надо было, не нанося смертельных обид, растолковывать, что неуступчивость

«продавцов» зависит вовсе не от желания взвинтить цены…

27 июля отмечали день рождения Николая Черкасова. Ох уж и надоела эта жара! Студенты сидели в чайхане и пытались подражать степенным старикам, которые с великим достоинством ели плов прямо руками. Аксакалы неодобрительно поглядывали на веселящуюся молодежь…

— Коля, а ты не слишком ли увлекаешься пловом?

— Так, ребята, я ж длиннее всех — мне вдвойне надо!

— Смотри, не сможешь себя обхватить…

Угроза была вполне реальной. Но через два часа юный юбиляр, нацепив «бабочку» и приклеив усы, лихо перешагивал через головы своих партнеров, как ни в чем не бывало обнимал себя и показывал многочисленные трюки, вызывая восторженное изумление зрителей.

Почти два месяца продолжалась поездка студенток по Средней Азии. Заканчивались гастроли в Азербайджане. Где только не побывал впоследствии Николай Черкасов, но никогда не забывалось это первое в его жизни путешествие: сжимающие сердце своей мимолетностью огоньки за темными вагонными окнами, тяжелые всплески моря на ночной бакинской набережной, сияющие звезды южного неба, красноватые низенькие дувалы старого Ташкента и захватывающий ритм огромной стройки на нефтепромысле в Сураханах…

«Артист Черкасов, очевидно, родился для этой роли…»

20 августа в Ленинграде стояла пасмурная погода, и это было удивительно приятно. Прохожие из-под зонтов не без тайной зависти поглядывали на загорелых молодых людей, радостно подставлявших лица под моросящий дождь.

На следующее по приезде утро Николай был уже в ТЮЗе.

Еще весной, до гастрольной поездки, тюзовский режиссер Б. Зон рассказал Черкасову, что собирается ставить спектакль о Дон Кихоте и что пьеса уже написана им самим и драматургом Александрой Яковлевной Бруштейп. Тогда же Николай вместе с Зоном побывал в гостях у Александры Яковлевны и там прочитал их пьесу. Зон и Бруштейн посоветовали ему перечитать Сервантеса, сравнить с их пьесой. Николай честно намеревался это выполнить и взял книгу с собой в поездку, но столько интересного было вокруг, что никак не удавалось вчитаться в философские и грустные страницы…

Сейчас Николай с интересом рассматривал всех участников будущего спектакля, собравшихся в актерском фойе.

Что-то смешное рассказывает Борис Чирков — будущий Санчо Панса — неразлучной пятерке тюзовских травести: Александре Охитиной, Елизавете Уваровой, Клавдии Пугачевой, Елене Ваккеровой, Татьяне Волковой. Они будут вести спектакль. Ваккерова, смуглая, черноглазая, действительно похожа на испанку. У Шурочки Охитиной маленькая ладная фигурка, круглое смешливое личико со вздернутым носом, а уж волосы — светлее и быть не может! Она почти всегда играет мальчиков.

Не знает, радоваться или обижаться, Михаил Шифман: ему досталась роль Старухи. О чем-то задумалась однофамилица — Ольга Черкасова. Она должна сыграть Терезу — свирепую жену Санчо Пансы. Дружески улыбнулся Николаю недавний строгий член конкурсной комиссии Леонид Федорович Макарьев. Он тоже занят в спектакле. С веселым любопытством смотрит на молодежь Александра Яковлевна Бруштейн, приставив к уху слуховой аппарат.

Стало тихо. Зон начал говорить:

— Я считаю, что Дон Кихот никогда не был положительной фигурой для Сервантеса. Он был объектом его насмешек и сатирических стрел. Только либеральная интеллигенция XIX века сделала его своим героем. Мы дадим его как чудака, который не занимается делом, а борется с ветряными мельницами…

(«Чудак — это хорошо, — думал Николай. — Это можно сделать смешно, весело. Это я смогу… А у шаляпинского Дон Кихота была скорбная улыбка. Объект насмешек… А ведь мне так интереснее…»)

Зон, пользуясь макетом декорации, подробно пояснял ход будущего спектакля. Он предложил актерам до начала репетиций подумать, по возможности дополнить его замысел, как-то расцветить намеченный рисунок. Премьера предполагалась в ноябре.

1 сентября наконец был вывешен официальный приказ о зачислении в театр новых актеров.

У доски объявлений стоял техникумовский однокурсник Черкасова Виталий Полицеймако, внимательно изучал приказ. Николай улыбнулся:

— Ну что? Ты, конечно, по высшему разряду? «Герой-любовник»?

Виталий обиженно покосился, только сверкнули глаза на темном от ташкентского загара лице — Отелло! — и выдохнул:

— Ты — буфф!

— Эх, я бы не отказался — пятнадцатый разряд! — засмеялся Николай.

В двадцатые годы испокон века существовавшие актерские амплуа были разбиты на разряды: от самого высокого шестнадцатого, что означало «герой», до девятого — «штатного сотрудника».

В тюзовском приказе значилось вполне определенно: «Зачислить по XI разряду: Алексеева А.И., Полицеймако В.П., Решимова Ю.Н., Чагина Н.К., Черкасова Н.К., Шифмана М.Б.».

— Одиннадцатый — это что же у нас такое? — задумчиво протянул Виталий.

— А это у нас означает «молодые люди», — ответил Николай и назидательно погрозил пальцем, — вот так-то, молодой человек!

Оба засмеялись. Спорить было не о чем.

27 августа начались репетиции «Дон Кихота».

Каждый день в половине десятого утра Николай Черкасов приходил на Моховую. Еще издали он приветствовал всегда стоявшего в это время на балкончике режиссера-администратора В. Васильчука. Тот, в свою очередь, успокаивающе махал рукой — ничего, мол, все в порядке, не опаздываешь. Ровно в десять начинались студийные занятия, обязательные для всех молодых актеров. Занимались ритмикой, пластикой, модной тогда

мейерхольдовской биомеханикой. Все это очень увлекало Черкасова и казалось совершенно необходимым в карьере комедийного эксцентрического актера, а что именно это ему и предстоит — он не сомневался. И все же, пожалуй, наибольший интерес вызвали у него занятия по основам актерского мастерства, которые как раз с ноября 1926 года начала вести в ТЮЗе бывшая актриса Художественного театра и преподавательница Студии Вахтангова Елена Владимировна Елагина. Под ее руководством актеры готовили всевозможные этюды, играли фрагменты пьес, не только предлагаемых руководительницей, но и выбранных ими самими. Как вспоминает П. Денисова, «несмотря на занятость, нас мучил творческий голод — мы все время хотели играть». На занятиях Черкасов пробовал себя не только в комедийных ролях. С большим увлечением он репетировал роль ученого Карено в пьесе Гамсуна «У врат царства». Елагина рассказывала молодому актеру, как играл эту роль Василий Иванович Качалов.

Два часа продолжались студийные занятия, а после коротенького перерыва — 10—15 минут, только-только успеть переодеться — начинались репетиции очередного спектакля.

Николай Черкасов уже был знаком с творческой манерой Брянцева и другого тюзовского режиссера — Е. Гаккеля.

С Зоном Черкасов работал впервые, и, учитывая, что именно с ним он готовил свою первую большую роль на профессиональной сцене, история их взаимоотношений представляется особо важной.

Зон всегда абсолютно точно знал, что ему надо, и умел добиваться своей цели с железной последовательностью. Он не терпел аморфности, и его режиссерская фантазия обладала четко выраженной структурой. Казалось бы, откуда при этом взяться свободе актерского творчества?

Но никто из первых актеров ТЮЗа не может припомнить случая, чтобы у Черкасова не было встречных предложений режиссеру. И, репетируя с молодым актером, Зон, этот и внешне всегда сдержанный, даже холодноватый человек, в непременно черном костюме, белоснежной рубашке с галстуком-«бабочкой» (это во времена обструкции и самых обычных галстуков, в эпоху футболок и толстовок!), Зон, у которого, как говорили в театре, «спектакль был всегда распределен в кабинете по чертежу», преображался, как только слышал на репетиции басовитое черкасовское:

— О-о-о, а если еще вот так попробовать?

«Зон снимал пиджак! — вспоминает Охитина. — Они оба входили в раж, и Черкасов, как спичка о коробок, загорится,

зажжется».

Тюзовский сезон 1926 года открылся 1 октября пьесой Л. Макарьева «Тимошкин рудник». В этом спектакле, премьера которого состоялась около года назад и который сразу полюбился зрителям всех возрастов, Черкасов играл еще студентом, впервые заслужив мимолетное одобрение критики. Теперешняя его роль — чуть-чуть покрупнее первой — командира отряда красноармейцев осталась вовсе незамеченной. (А через два года он получит одну из главных ролей в этом же спектакле — белогвардейского офицера-авантюриста, выдающего себя за американца.)

22 октября — премьера «Еремка-лодырь» по пьесе Макарьева. Спектакль был красочным, нарядным. Большое оживление вносили сцены ярмарочного гулянья с традиционным Петрушкой, скоморохами. Одного из скоморохов играл Николай Черкасов.

А 20 ноября в ТЮЗе состоялось третье собрание делегатов от учащихся ленинградских школ. Для обсуждения была заранее намечена тема — «О желательном характере репертуара государственного Театра юных зрителей». Ребята говорили о том, какие пьесы они хотят видеть на сцене своего театра. Желания их были весьма разнообразны: они хотели знать о жизни своих сверстников в других странах, хотели посмотреть «Мещанина во дворянстве» и исторические пьесы. Но, пожалуй, больше всего обсуждалась возможность и желательность постановок на сцене ТЮЗа произведений русской классической драматургии. Юным зрителям нужны были «Горе от ума» и «Гроза», «Ревизор» и «Плоды просвещения».

Пройдет не так уж много времени, и русская классика появится на сцене ТЮЗа. Это будет иметь огромное значение для Николая Черкасова. Но пока он об этом просто не задумывался. Сроки выпуска «Дон Кихота» все время переносились, и для него началась предпремьерная лихорадка.

Вечером 24 декабря 1926 года ребята среднего школьного возраста, счастливые обладатели билетов, вместе с театральными и музыкальными критиками спешили на Моховую, где на сцене уже было установлено что-то невероятно яркое и почему-то называлось Ламанчей.

Премьера! Премьера! Премьера!

«Читал ли ты „Дон Кихот“?»

«Знаешь, кто автор этой книги?» — с педагогической суровостью вопрошала зрителей тюзовская программка.

Забегая вперед, скажем, что если кто и знал, то в этот вечер

начисто забыл о существовании Сервантеса, а если кто из ребят и бросился после спектакля доставать «такую смешную книжку», то, заглянув в нее, был немало удивлен.

Но сейчас в зрительском фойе царило предпремьерное единодушие — и те, кто читал, и те, кто не читал «Дон Кихота», одинаково верили в свой театр, в то, что будет хорошо и интересно.

Критики уже заранее обсудили все предпосылки появления «Дон Кихота» на тюзовской сцене. «Попытка Бруштейн и Зона использовать знаменитый роман для детского спектакля, на мой взгляд, вполне закономерна, — говорил театровед С. Мокульский. — Ведь „Дон Кихот“ бытует сейчас преимущественно в детской среде». Такого же мнения о сервантесовском герое придерживался искусствовед А. Пиотровский: «Этот долговязый старик — вернейший спутник детворы. Но всякое поколение ребят имело и будет иметь своего Дон Кихота…»

(В эти минуты 23-летний долговязый «старик» прилаживал на свою яйцеобразную лысую голову медный тазик для варки варенья, укреплял терку-забрало, еще раз взвешивал на руках копье-кочергу и щит-противень. Он был уже одет — черная фуфайка и парчовые трусики… Проклятая терка! Чтоб тебя… И чертыхнуться нельзя. Слово дал Пане Денисовой не ругаться. Как-то услыхала — целую неделю не разговаривала. Так что — господи благослови!)

Из-за боковой кулисы Николай осторожно осмотрел зал. Жесткие березовые стулья амфитеатром спускались к семигранной площадке-сцене. Публика занимала места.

Рядом с Николаем остановились Пугачева, Волкова, Охитиа и Уварова. Им начинать спектакль.

Итак, действие первое — Испания, деревня Ламанча.

Зал замер. Эту неповторимую секунду напряженной тишины уловил композитор Н. Стрельников, взмахнул своей дирижерской палочкой, и под веселую музыку на сцене появились кастильские дети:

Четверка нас веселых,
Отчаянных ребят —
На выдумки готовый,
Пронырливый отряд…
Я, Хинесильо, старший из них!
Я, Фраскиттилья, младше других!
А я — Санчико! Алонсо — я!
Ни драк, ни крика — всегда друзья!

Если охота, слушайте нас,
Про Дон Кихота будет рассказ!

Они стремительно разлетались по залу, и ребята, узнавая любимых артисток, вскакивали с мест, радостно их приветствуя.

Просвещенная публика обменивалась первыми впечатлениями:

— Эта четверка, несомненно, восходит к традиционным слугам просцениума.

— Тсс-ссс…

Но призывы к тишине были уже напрасны, потому что от первых рядов поднималась в высь тюзовского амфитеатра неукротимая волна смеха — по проходу вдоль сцены двигались Дон Кихот и Санчо Панса. Они лихо крутили педали трехколесных велосипедов, увенчанных лошадиной и ослиной головами. Звуки автомобильных клаксонов дерзко имитировали ржание и протяжный рев. Морда Росинанта с клочковатой мочальной бороденкой, вздыбленной челкой, сумасшедшими глазами и бесстыжей редкозубой ухмылкой издевательски гармонировала с внешностью своего хозяина.

— Посмотрите, какое у него самоуверенное и в то же время глупое лицо!

Длинная, как у голодного гуся, шея Дон Кихота судорожно повторяла движения жирафо-бесконечной шеи его скакуна. Скептическую покорность выражала морда следовавшего за ними осла. Слезливая покорность и удивление на физиономии Санчо Пансы. Так постановщик начал сшибать нимб с головы Рыцаря Печального Образа. Зал умирал от смеха…

И взрослым и детям приходила одна и та же мысль:

— И этот нелепый человек взялся искоренить на земле зло и насилие?! Полно!

Действия сухопарого пленника рыцарских романов подтверждали самые худшие опасения: он портил у крестьянина мельницу, принятую им за волшебного змея, выпускал на волю преступников и всюду мешал своим копьем и советами. «Верный» Санчо, мещански-аккуратненький и не расстающийся с большой сумкой, хныкал, трусил и жаждал богатства… Грустно? Зал умирал от смеха…

Позже Николай Черкасов вспоминал, каким он был в этот вечер: «Всеми возможными средствами я старался сделаться еще длиннее и тоньше, преувеличенно гротесково старался выполнять каждое движение, стремился поразить зрителя невообразимым поворотом головы, поклонами или прыжками, удивить его

пластикой… Хотя я и обладал некоторыми сценическими навыками, но настоящей профессиональной актерской техники, конечно, у меня еще не могло быть. Поэтому мне приходилось затрачивать очень много физических усилий».

Зрители были поражены, но «физических усилий» никто не заметил. На следующий день все критики напишут о Черкасове:

— Какой смелый и точный жест! Превосходный буффонный танцор!

— Блестящий образец сценического гротеска!

— Остроугольность движений, исключительная гибкость, всестороннее владение аппаратом своего тела…

Действие спектакля развивалось непобедимо комедийно, до краев наполнялось жизнерадостной игрой, переодеваниями, шествиями, пением, танцами, пестрыми и занимательными театральными игрушками.

Актеры буквально завоевывали зрительный зал. Тереза рыскала по амфитеатру, пытаясь найти прятавшегося от нее между рядами Санчо, ей помогала неутомимая четверка, затеявшая вместе с юными зрителями игру в «холодно-жарко».

«От имени ТЮЗа» четверка судила Старуху, издевавшуюся над ребенком, и выносила ей приговор — «прогулку на собственном козле». Актеру, игравшему Старуху, в этот вечер крепко досталось.

Гремела веселая музыка Стрельникова, то ритмически-острая, то мелодичная, лирическая.

И свободно несся над залом голос Дон Кихота, варившего из перца, горчицы и всяких несъедобных горьких трав «рыцарский бальзам»:

Ты, котел, закипай,
Силу рыцарю дай,
Чтобы ранам не быть,
Чтобы крови не лить…
Карабам! Карабам! Карабам! Вам! Вам!

Он выпивал глоток своего адского снадобья, корчился, мужественно отпивал второй раз и складывался, как перочинный нож:

— Мне дурно… Я умираю… Отведите меня в дом…

Держась за плечи трактирщика и его жены, Дон Кихот двумя непостижимо длинными для обычного человека шагами оказывался у входа в трактир. Зал веселился.

Но что это? Как стало тихо… Ведь это тот же нелепый, смешной человек негромко поет:

О принцесса, почивайте
Без печалей и забот,
Ничего не опасайтесь —
Здесь на страже Дон Кихот!..

Конечно, всех зачаровывает прелестная музыка этой серенады. Серенада-ноктюрн…

Но почему зал так замер, когда звучали совсем не лирические строчки, а музыка отнюдь не была такой нежной?

Ах, род людской изнемогает
В борьбе с неправдою и злом.
Кто это зло искореняет,
Того мы рыцарем зовем!

Нет, никак не удавалось до конца уничтожить в Дон Кихоте Рыцаря Печального Образа! Да и разве по сравнению с тем, кто идет на бой со злом, вооруженный стальными мускулами или новейшим автоматом, менее достоин уважения и любви тот, у кого руки-ноги как сломанные спички, грудь прикрыта от смертельных ударов всего лишь стареньким корытцем и кого каждый норовит чуть ли не за воротник вернуть в насиженный домашний угол, движимый «заботой» о бедном герое?

И Николай так ясно ощутил сочувственное дыхание зрительного зала, когда он навсегда прощался со своими смешными доспехами и нелепым оружием. Кто сказал, что эксцентрика обязательно противоположна истинным и высоким чувствам?

После премьеры некоторые критики, освободившиеся от гипноза бьющей в глаза эксцентричности, скажут о Черкасове слова, каких раньше никогда о нем не говорили. Например, С. Воскресенский в «Рабочем и театре»: «В игре тюзовского Дон Кихота, даже в наиболее комические моменты действия, проскальзывали нотки трагедии, быть может, и невольно…»

Невольно? Что ж, не будем спорить — ограничимся констатацией факта, но послушаем и другого рецензента — одного из наиболее тонких театральных критиков той поры, Н. Верховского: «Исполнитель роли Дон Кихота Черкасов, недавний студент Театрального техникума, соединяющий в себе богатейшие природные данные с определившейся уже техникой и манерой игры, создает образ замечательный не только внешне, но и по существу — мягкая обрисовка задуманного характера, проникновение в психологию своего героя-фанатика, цельная

задушевная убежденность интонаций…»

«Буффонный танцор» проникает в психологию? Может ли это быть «невольным», то есть случайным? Тем более что «убеждающая задушевность интонаций» крепла от спектакля к спектаклю, и Николай Черкасов понял, что означали для него самого минуты напряженной тишины в зрительном зале: «…я с радостью убеждался, что могу привлекать внимание зрителя не только озорной буффонной шуткой, но и сердечностью внутренних переживаний».

Естественно возникает вопрос: не нарушал ли всем этим Черкасов режиссерский замысел, не выпадал ли моментами из общего настроя спектакля? Дело в том, что неизбежность возникновения элементов психологической драмы в «веселом балаганном представлении» была обусловлена самим обращением именно к материалу романа Сервантеса. Предельно опрощенная для детской аудитории, абстрагированная от конкретного времени и обстановки, великая идея тем не менее не могла полностью исчезнуть или потерять свое общечеловеческое звучание. Она необходимо требовала к себе серьезного отношения, независимо от заранее заданного режиссером и авторами инсценировки сатирического осмысления образа главного героя.

После премьеры «Дон Кихота» рецензенты «Смены» Г. Павловский и Б. Заварухин напишут удивительные слова: «Артист Черкасов, очевидно, родился для этой роли».

Да, 24 декабря 1926 года Николай Черкасов убедительно доказал, что он уже может быть не только Патом, трюкачом-эксцентриком. Любопытное совпадение: в это же самое время датские комики Карл Шенстром и Харальд Мадсен, создатели масок Пата и Паташона, снимались в Испании в фильме по роману Сервантеса в главных ролях — Дои Кихота и Санчо Пансы. Успех был весьма средним.

25 декабря 1926 года, морозным и по-питерски туманным утром Николай Черкасов, как обычно, спешил на Моховую. День предстоял хлопотный: студийные занятия, репетиции, спектакль, концерт и опять репетиции. Утренние газеты еще не появлялись, и некому было сказать, что с сегодняшнего дня он становится известным артистом. Тело побаливало от тумаков, которыми вчера награждали Дон Кихота неблагодарные односельчане, но все-таки на душе было радостно и звучали в памяти поздравления друзей.

В театре его ждал приятнейший сюрприз — приказ о присвоении 14-го разряда. Это означало амплуа «характерного».

Несколько месяцев Николай Черкасов будет играть Дон

Кихота, и все яснее будет становиться, что это определение для него слишком расплывчато. И Николаю Черкасову дадут следующий — 15-й — разряд. В его актерской карточке появится новая запись: «комик-буфф».

Да, тюзовский Дон Кихот Николая Черкасова был жалким, нелепым, смешным — «буффонным», и все-таки его с полным правом можно назвать, по выражению Б. Чиркова, «младшим братом его следующих Дон Кихотов»!

Удачи и сомнения комика-буфф

Хорошо завершался для Николая Черкасова 1926 год! Он окончил техникум и поступил в лучший в Ленинграде театр, он сыграл главную роль, и его признали.

Удивительна была вся атмосфера ТЮЗа! Здесь не знали интриг и закулисного лицедейства. Здесь всегда искренне и бескорыстно радовались успеху товарища, помогали советом и делом. В этом театре не было чванливого премьерства — вчерашний «герой» сегодня самозабвенно лаял или кукарекал на дневном спектакле для самых маленьких. Все бывшие тюзяне вспоминают прежде всего не о своих ролях, а о людях театра, о «добром его воздухе». Пожалуй, наиболее точно выразила это одна из старейших тюзовских актрис, А.А. Охитина: «Мы все такие были тогда, что с нами можно было сразу коммунизм построить!»

В этом театре Николай Черкасов сразу пришелся ко двору. Общительный, неистощимо остроумный, без всякой примеси злости или ехидства, очень добрый, он сразу обрел много друзей. Внушали уважение его явная талантливость, неизменная готовность к творчеству и работоспособность.

Зимой, каждый вечер после спектакля молодые тюзовские артисты — Чирков, Денисова, Черкасов, Охитина, Масельский и другие — собирались в зрительном фойе ТЮЗа. Только называли они себя при этом «Театром новой оперетты». У этого театра нет своего помещения, штатного расписания и пока еще ни одного спектакля, зато есть отлично сыгравшаяся и спевшаяся — все-таки оперетта! — труппа.

Труппе уже два года, и ее хорошо знают в Ленинграде. Часто появлялась в рабочих, молодежных клубах тюзовская живая газета «Комсоглаз» — одна из лучших в городе. Ее программы отличались разнообразием и злободневностью, высоким профессиональным уровнем исполнения. Участие в «Комсоглазе» было важнейшим делом комсомольцев ТЮЗа, и Николай Черкасов сразу же по приходе в театр стал активнейшим его участником.

И пресса и зрители высоко оценивали выступления «Комсоглаза». Но артисты чувствовали успевшие измениться к середине двадцатых годов запросы клубной сцепы и начали поиски новых форм молодежного спектакля. Всем ясно, что спектакль должен быть жизнерадостным, современным, остроумным, с песнями и танцами. Так и возникла мысль о создании Театра новой оперетты. Пьеса для первого спектакля была написана молодым актером ТЮЗа, постоянным автором

«Комсоглаза» Л. Любашевским. Музыку сочинил композитор Ю. Зандер, постановщиком стал Е. Гаккель. Свою «рабочую» оперетту авторы назвали «В трех соснах».

Сначала в этом спектакле Черкасов должен был исполнять что-то вроде вставного номера с танцами, но затем по его просьбе Любашевский ввел роль композитора Звонарева. Сейчас, в процессе репетиций, эта роль разрасталась и превращалась в одну из центральных. Николай находил для нее все новые и новые краски, изобретал оригинальные трюки и все увеличивал время своего пребывания на сцене.

Репетиции все чаще затягивались до поздней ночи, и подчас просто не хватало сил через весь город добираться до своей 10-й Красноармейской. Выручал гостеприимный дом Денисовой, которая жила недалеко от ТЮЗа, на улице Жуковского.

Моховая, короткая улица Белинского, кусочек Литейного и наконец Жуковская — знакомая дорога, такая приятная, единственная за весь день, когда можно брести нога за ногу, отдаваясь собственным мыслям, больше сегодня спешить некуда. Ну, недоспим десять минут — пустяк, не привыкать. Медленно идет Параскева Михайловна, тихонечко напевает что-то. Загрустила, устала…

— Нет, Паня, никогда из тебя настоящей певицы не получится!

— Это почему же?

— Ну сама посуди, певица голос бережет, целыми днями шепотом разговаривает, чтоб голос до сцены донести, а ты на улице распеваешь. Так что не быть тебе примадонной!

(Через десять лет П.М. Денисова, возвращаясь поздним вечером с концерта, встретит его на пустынном, как и прежде в эту пору, Литейном — странного, непривычно молчаливого. Черкасов скажет ей, что в Москве сейчас решается судьба «Депутата Балтики».)

В большой и дружной семье Денисовых все очень хорошо относились к Николаю, но особенно любил его четырехлетний сын Параскевы Михайловны Алеша. «Дядя Коля» вытягивался, превращаясь в дерево, и Алеша, вскарабкавшись на головокружительную для себя высоту, гордо смотрел на маму и бабушку. Потом дядя Коля изображал «канат»… (Много лет спустя Н.К. Черкасов на станции ленинградского метро «Автово» будет любоваться прекрасными мозаиками, выполненными по эскизам маленького друга своей молодости — художника Алексея Соколова.)

Стремительно летели короткие январские дни, заполненные до предела работой. Днем отдыхали в основном в тюзовском

буфете. «Буфет у нас роскошный был, — вспоминает Охитина. — Мы, молодые, денег, конечно, никогда нет, в долг брали на „запиши“. Потом всю зарплату несли в буфет и начинали все сначала».

Но все эти житейские мелочи пока служили только поводом для шуток.

— Ты знаешь, Паня, сегодня я был главным действующим лицом трагедии.

— ?!

— Нас пригласили к одним, и столько там было пирожков, вкусные такие — с вареньем. Мне ребята говорят — «бери, мол, с собой побольше, у тебя карманы глубокие». Я и напихал, сколько влезло. А один пирожок, представляешь, с дырой оказался… Да еще в трамвае меня как следует прижали… Им смешно…

— Да ведь и тебе не грустно… — улыбается Параскева Михайловна.

3 февраля 1927 года в клубе «Старой и молодой гвардии» состоялась премьера оперетты «В трех соснах». Стены старой церкви на Фонтанке, где помещался клуб, наверное, еще никогда не слышали такого дружного смеха, как в этот вечер.

Автор пьесы так излагает ее содержание: «Где-то возле Путиловского завода появились два человека: молодой комсомолец Павел и его друг Звонарев. Павел пришел сюда искать девушку по имени Маша, когда-то спасшую его от полиции, но он не помнит даже ее лица. Вокруг них собирается шпана… Павел весь в поисках своей героини, но только не обращает внимания на Машу Глазову, которая помогает ему. Наконец все встает на свое место».

Сюжет очень прост. В это время, в середине двадцатых годов, советская оперетта представлялась тем самым пресловутым ларчиком, открыть который силились все — начиная от скромного Клуба водопроводчиков и кончая «фокстротистой» Музыкальной комедией. Что же, ларчик действительно открывался просто… На смену графам, маркизам обоего пола, миллиардерам, горничным и кокоткам — всем героям старых оперетт — пришли поэт-рабфаковец и энергичная комсомолка, «спецы» и беспризорники, шикарные нэпманские дамочки и городская шпана.

После премьеры один из рецензентов «Смены» писал: «Скорее с этой опереттой в рабочие клубы! Не бойтесь идеализации хулиганства! Не бойтесь подрыва милицейского авторитета! Эта работа заслуживает самого широкого внимания рабочего зрителя и действительной общественной поддержки».

Кто же такой был Алексей Алексеевич Звонарев, роль

которого исполнял Черкасов? Вот как артист говорит о своем герое: «Это был композитор-неудачник, растерянный, меланхолический, не приспособленный к жизни человек, столь же робкий, сколь и нелепый, смешной в вечном стремлении замаскировать свою врожденную робость. По внешнему облику Звонарев необычайно походил на… Пата, так что в силу стечения ряда невероятных обстоятельств окружающие принимали его за приехавшего к нам в страну кинокомика. Попадая в смешные, хотя и малоправдоподобные положения, Звонарев оказывался вынужденным выдавать себя за Пата, петь и танцевать под видом подлинного Пата».

Снова Пат… Снова увлечение внешней выразительностью, гротеском, буффонадой, можно сказать, упоение самим процессом создания острой пластической формы.

Никто не помнил о существовании композитора Звонарева, видели только Пата. Не внося принципиальных изменений в готовую трюковую форму, и авторы и исполнитель эту форму значительно расширили: то, что у эстрадного Пата оставалось как бы «за кадром», у Зво-нарева было драматургически мотивировано. Попытка вложить в эксцентрическую, трюковую маску подобие психологического содержания очень показательна для того периода актерской работы Черкасова.

В начале мая Черкасов сыграл Алджернона в студенческом спектакле Техникума сценических искусств «Как важно быть серьезным». Пьеса О. Уайльда не давала достаточно материала для глубинного раскрытия психологии героев, но все актеры играли живо, легко и непринужденно, вызывая безоговорочное одобрение критики. Все, за исключением Черкасова. Критик С. Ромм о нем писал с заметной долей сожаления: «Хорошо играл Н. Черкасов. Одно его движение (размашистый прыжок на стул) напомнило мне, однако, блестящие возможности его в ином — гротескном, буффонадном плане… Другими словами — „Черкасов, не надо быть таким серьезным…“.

Нет, он еще и не был вполне «серьезным», но он уже и не хотел быть только комиком, эксцентриком, буффом.

Заканчивался его первый театральный сезон. Такому началу профессиональной жизни мог бы позавидовать любой актер — две главные роли, занятость почти во всем репертуаре театра, признание зрителей и критики, прочная актерская репутация, и все же теперь Николай Черкасов был полон сомнений…

Может быть, в этом была повинна ленинградская весна, когда даже обычно скромная Фонтанка пытается пахнуть морем, а

белые ночи рождают смутные надежды и мечты? Но, наверное, дело все-таки было не в этом, а просто, как истинно талантливый человек, он не мог держаться за однажды найденное, не для него было придумано удобнейшее правило «от добра добра не ищут». Но так уж совпало, что была именно тревожная ленинградская весна, и белой ночью, возвращаясь пешком на Красноармейскую, он мечтал и повторял про себя как заклинание: «Вот бы и мне стать таким артистом».

Он шел со спектакля Московского Художественного театра.

В прошлом осталось искаженное представление о МХАТе, неприятие этого никогда не виденного театра, навязанное ему, тогда еще совсем юному студенту, режиссерами-формалистами, твердившими о консерватизме, отсталости и даже политической неблагонадежности Художественного театра. Совсем иначе — с огромным уважением — относились к этому театру в ТЮЗе. И Брянцев, и Зон, бывая в Москве, никогда не упускали возможности встретиться со Станиславским, побывать у него на репетициях. И все-таки театр есть театр, и спектакли никогда не заменить рассказами о них. Это надо видеть. И в первый после революции приезд МХАТа в Ленинград Черкасов не пропустил ни одного спектакля. Каждый вечер он, отбивая ладони, аплодировал прекрасному мастерству великих артистов — Станиславского, Качалова, Книппер-Чеховой, Москвина. Возможно ли постичь секреты подобного мастерства? Сумеет ли он овладеть высоким реалистическим искусством драматического актера? Это была трудная задача, но он сам, еще не замечая этого, уже приступал к ее решению.

Одним из последних каждый раз уходит он из театра, смятенный, взволнованный и покоренный. 6 июня на празднование 128-й годовщины со дня рождения А. С. Пушкина мхатовцы пришли в ТЮЗ и участвовали в концерте, и это стало для Черкасова незабываемым праздником.

А внешне пока все шло по-прежнему. Заканчивался сезон в ТЮЗе, и 19 июня коллектив Театра новой оперетты выезжал на гастроли по маршруту: Москва — Ростов-на-Дону — Баку — Тифлис — побережье Черного моря со спектаклем «В трех соснах».

От вокзала мчались по раскаленным улицам Таганрога извозчичьи пролетки. А в городском театре публика уже начинала терять терпение, посвистывать, потопывать и, правда, пока еще вполголоса поругивать ленинградских артистов. «Новая оперетта» безбожно опаздывала. «Что вам, — говорил Брянцев, — разве у вас декорации? Сложили в чемоданчик и поехали». Так-то оно так, но теперь все чаще возникала проблема, как вовремя

подхватить уложенный чемоданчик и успеть на поезд, потому что ни в одном городе не хотели отпускать Театр новой оперетты, упрашивали, умоляли остаться еще на денек, дать хоть один дополнительный спектакль.

Было это путешествие и похожим и непохожим на прошлогоднее. Поездка была коммерческой, и все почти не знали отдыха. Друзья замечали, что Николая донимает иногда какой-то подозрительный кашель…

В Баку пришлось играть на высокой открытой площадке. С моря дул влажный горячий ветер, и когда Черкасов заканчивал свой номер, одежду на нем было хоть выжми. За кулисами Параскева Михайловна подавала очередную сухую рубашку, он молча благодарил и отдыхал несколько минут перед следующим выходом на сцену. Думать о ночных прогулках по бакинской набережной уже не приходилось…

Все с облегчением вздохнули в Тифлисе — климат другой, да и свободного времени чуть-чуть прибавилось. Можно было побродить по городу, всмотреться, вслушаться… Вечером после спектакля дружно отправлялись в полюбившийся всем духан. В низком сводчатом зале играл маленький грузинский оркестр.

Однажды вечером вся мужская половина труппы отправилась в духан, женщины решили провести вечер дома. Неожиданно к ним присоединился и Черкасов. Друзья начали посмеиваться: «Коля, ну что ты будешь среди них один, как петух в курятнике?» Он заколебался было, но теперь уже сами актрисы окружили его и не отпустили. Потом Николай играл на рояле, пел, танцевал и дурачился вместе с ними. «Нам смеха не приходилось в долг брать, — вспоминает одна из участниц этого вечера, — он в нас самих жил. А Коля был самый веселый…»

Этим летом ему исполнилось 24 года…

22 августа состоялся сбор труппы после летних отпусков. В театре были большие перемены: из Германии получили новую аппаратуру для световых эффектов, и требовался сложный монтаж, перестраивался зрительный зал «в связи с ростом посещаемости спектаклей», как писали в газетах.

«Хороший у нас театр, — рассказывал в „Пионерской правде“ ленинградский школьник. — Пьесы интересные играют, а уж устроен так, что какой хочешь малыш отовсюду увидит. На лестнице, на виду большой ящик — просят ребят опускать туда свои мнения о пьесах. У многих мест есть столики, чтобы записать что хочешь про спектакль. Первое время я не понимал, что это за тетенька любопытная такая: подсядет рядом и давай

выспрашивать — нравится ли? да что больше всего понравилось? да почему? Потом узнал, что это от театра посланы узнать, что ребятам нравится».

Поскольку теперь количество мест в тюзовском амфитеатре значительно увеличивалось (на 120), нельзя уже было полагаться только на «любопытных тетенек», выспрашивающих ребят. Научными работниками педологической лаборатории ТЮЗа и врачами создавались новые методы изучения зрителя. Для этой цели была разработана особая система тестов, одновременно должны были применяться самые современные электроприборы, контролирующие и регистрирующие все реакции зрительного зала.

Вскоре в кабинете Брянцева появятся первые таблицы, на которых эти сейсмографы душевных переживаний навечно зафиксируют смех, боль, скуку, сочувствие зрителей в течение всего спектакля. Будут взлетать вверх цветные линии внимания и ползти вниз унылые темные штрихи — в этом месте спектакля зрители не были захвачены действием, остались равнодушными. Высокая математика души…

(Через несколько лет, придя в труппу Академического театра драмы имени Пушкина, Черкасов с удивлением узнал об одном давнем обычае: актеры выспрашивали гардеробщиков и билетеров о том, что говорили об игре зрители, расходясь после спектакля…)

17 октября ТЮЗ открылся премьерой «Хижина дяди Тома» в постановке Зона. Эпизодическая роль судьи, выпавшая в этом спектакле на долю Черкасова, строилась им по принципу психологического контраста — внешней суровости, даже черствости и внутренней доброте, мягкости поступков. «Я в „Хижине“ играла Элизу, — рассказывает П.М. Денисова, — а он Клейтона, судью. После него, когда он уже ушел из театра, другие актеры эту роль играли, но так мягко, как Черкасов, никто ее сыграть не мог». Кстати, участники этого спектакля стали первыми «жертвами» все усиливавшегося научного рвения тюзовских врачей. Была высказана мысль, что сценические переживания влияют на увеличение сахара в крови, и после каждого сыгранного эпизода у актеров брали кровь для анализа. Сразу после этой процедуры Элиза и «железный судья» бежали в буфет за очередным пирожным — «восстанавливать сахар», не обращая внимания на ехидные реплики возмущенных подобным невежеством врачей.

Через несколько дней после «Хижины дяди Тома» ТЮЗ

показал «Разбойников» в постановке Гаккеля. Гаккель был несомненно одаренным режиссером. Он одинаково успешно владел приемами условного и бытового театра. Его работы всегда были отмечены смелостью, изобретательностью и в то же время поэтичностью.

Пьесу Шиллера режиссер задумал поставить в обрамлении сценами из школьной жизни самого драматурга. Это должно было помочь юным зрителям уяснить процесс создания пьесы. Интересный замысел и литературно был выполнен очень хорошо.

Гораздо сложнее обстояло дело со сценическим воплощением замысла. Тюзовским актерам как-никак впервые приходилось играть трагедию, да еще классическую. Тревожило и другое: поймут ли спектакль юные зрители?

После премьеры стало очевидно, что опасения были не напрасны… «Спектакль в целом живой и яркий, — писала газета „Кино“ по поводу „Разбойников“, — но, пожалуй, слишком трудный для юношества, которое на премьере, не вникая в содержание драмы, награждало щедрым смехом наиболее трагические места спектакля». Не на премьере тоже…

Черкасову в роли старика Моора предстояло воплотить трагедию обманутого доверия, рокового заблуждения, слишком позднего и горького прозрения от душевной слепоты. Готов ли он был к серьезной драматической роли?

Теперь уже трудно ответить на этот вопрос. Мнения очевидцев слишком противоречивы. Те критики, которые смотрели этот спектакль вместе с детской аудиторией, видимо, невольно поддавались веселому настроению, и их отношение к исполнителям было безоговорочно отрицательным.

Но когда показывали этот спектакль взрослой аудитории, сразу возникало совершенно иное отношение к исполнителям и, в частности, к Черкасову. «Труднейшая роль старика Моора, — пишет после выездного спектакля „Разбойников“ режиссер К. Тверской, — находит вполне удовлетворительного исполнителя в лице Черкасова, которому удается провести свои сцены, не вызывая обычных для этой роли „обратных“ реакций». А это ведь значит, что старый Моор в исполнении Черкасова совсем даже не смешит. Что такое «обычная „обратная“ реакция»? По мысли Шиллера, старый Моор должен вызывать сочувствие, но очень часто он вызывает у зрителей недоумение и даже возмущение своей поразительно затянувшейся душевной слепотой. Это хорошо известно. И преодолеть это достаточно трудно. И если игра Черкасова не вызывает «обратной» реакции, это может означать только одно — его герой вызывает сочувствие, а это задача весьма трудная и для более опытных актеров, чем был в те

времена Николай Черкасов.

Возможно, что в отношении Черкасова в этом спектакле зловещую роль сыграло и уже привычное для детей его амплуа комика. К сожалению, веселиться авансом при виде комического актера, даже если он на сей раз выступает в совсем ином качестве, присуще не только детям…

Ну а что касается самочувствия актеров, играющих в подобной обстановке, то не нужно фантазии, чтобы о нем догадаться. Вынужденная борьба между тем, что хотелось бы сделать, и тем, что нужно показать юному зрителю, рождала за кулисами невидимые миру слезы…

29 ноября 1927 года «Разбойников» смотрел гостивший в Советском Союзе французский писатель-коммунист Анри Барбюс. В антракте он обратился к актерам со следующими словами:

— Благодарю вас за приветствие и жалею, что не обладаю таким количеством рук, как вы, чтобы достойным образом приветствовать вас за вашу превосходную работу. Обработка текста обрамлением эпизодов из жизни Шиллера замечательна не только с точки зрения педагогической, но и с точки зрения безотносительной впечатляемости, экспрессивности. Наибольшее впечатление производят именно сцены школы. Очень высоко хочется отметить работу художника… Мизансцены, ритм и, конечно, сама игра актеров дают сразу понять, на какой высоте стоит художественное развитие труппы. Я желаю вам от души дальнейшего процветания и роста и такого же жаркого приема от вашей аудитории, как тот, которого я удостоился сегодня с вашей стороны».

Сопоставление «Хижины дяди Тома» и «Разбойников» ясно показало, что спектакли в обычной, традиционной тюзовской манере, отвечающие воспитательным целям и доступные юному зрителю, не всегда могут целиком удовлетворить актеров, а спектакли, в которых актеры могли бы найти полное применение своим творческим силам, еще не по плечу юной аудитории.

Эта проблема «взросления» актера в детском театре существует и поныне и решается в каждом случае индивидуально. Но в 1927 году эта проблема стояла более остро.

Сценический образ не может существовать и развиваться без тесного контакта со зрителем, а этого основного условия у Черкасова в «Разбойниках» не было. Вопрос «Хватит ли у него сил, сможет ли он сыграть трагедию?» пока неизбежно оставался без ответа… И конечно, не по вине Черкасова. Возникала проблема, как и в чем может проявить себя драматический актер в ТЮЗе, как помочь ему полностью раскрыть свой талант, и решить эту проблему не только для Черкасова, но и для

некоторых других тюзовских актеров текущий репертуар театра не мог.

Стремление молодых актеров и режиссеров не ограничивать себя рамками сугубо «детских» спектаклей нисколько не отражалось на качестве этих спектаклей и отнюдь не превращало их в тягостную барщину. Дело было в другом.

В конечном счете лицо театра всегда определяют актеры, но, как это ни печально, путь театра неизбежно длиннее актерского пути, и то, что для театра было едва ощутимой заминкой, то для некоторых актеров становилось уже заметным топтанием на месте.

Если исключить из списка тюзовских ролей Черкасова Дон Кихота, все его «взрослые» роли во внеплановых выездных спектаклях, останется не так уж много. Вот этот перечень: бедняк, старый пень, стражник, судья, разносчик в толпе, комедиант, шериф, белогвардейский офицер, генерал-губернатор, студент, солдат — эпизодические и в основном безымянные персонажи. Разумеется, кто-то должен играть и в эпизодах, но если держать только на таких ролях актера черкасовского дарования, то это и будет как раз пальбой из пушек по воробьям. И не по чьему-то злому умыслу, а просто из-за специфичности детского театра. А для самого актера отсюда не так уж далеко и до барщины.

Участие во внеплановых спектаклях совсем не означало, что Черкасов охладел к своим «детским» ролям, стал вообще равнодушным к принципиальным установкам Театра юного зрителя. Он продолжал всей душой отдаваться жизни театра, и никаких тайных мыслей о бегстве у него не возникало. Но некоторые обстоятельства, безусловно, наводили Черкасова на размышления. Хотя бы то, что сезон 1927/28 года странным образом повторял для него предыдущий. Были, конечно, небольшие отличия, но опять же не в пользу нового сезона.

В феврале 1928 года состоялось 50-е, юбилейное представление «Дон Кихота». По этому поводу журнал «Рабочий и театр» писал: «Дон Кихот» в ТЮЗе был одной из самых радостных премьер прошлого сезона. ТЮЗ вписал в свою историю настоящую победу».

Это было приятно читать, но кто же будет сравнивать волнующее ощущение самой победы с пожинанием ее плодов?!

Как и год назад, газеты сообщали о февральской премьере Театра новой оперетты — спектакле «Понимать надо!» (пьеса Л. Любашевского).

Сюжет этого, по определению авторов, «легкомысленного представления с правами оперетты» был незамысловат. Цветы, телефонные разговоры, любовные записки, объятия, пение, танцы

с грациозным скольжением пятками назад — вот что составляет жизнь некоего Кротова. Как вы уже догадались, эту роль и исполнял Николай Черкасов.

Театр новой оперетты уже больше не играл «В трех соснах». Но герои этого спектакля начали обретать вторую сценическую жизнь — теперь на подмостках одного из известнейших рабочих клубов Ленинграда — клуба имени Аврова. Комсомольцы ТЮЗа взяли шефство над самодеятельными артистами и помогали им в организации живых газет, концертов, вечеров. С их помощью и было поставлено третье действие оперетты «В трех соснах». Так у черкасовского Пата — Звонарева появился двойник. Этого парня из ленинградского рабочего клуба, не жалея ни сил, ни времени, Черкасов учил танцевать, показывал ему свои трюки.

Почти всех актеров ТЮЗа отличало удивительное умение сочетать профессиональную и общественную деятельность. Во время Международной детской недели ТЮЗ каждый день дает по два бесплатных спектакля. Артисты вместе с ребятами открывают выставки, проводят творческие встречи.

Когда в Ленинграде устраиваются массовые общегородские шествия и демонстрации — 1 Мая, в годовщины Октября, — актеры ТЮЗа на своем стареньком грузовичке успевают побывать везде и выступить с небольшими концертами, злободневными обозрениями.

В ТЮЗе у Черкасова не было постоянного общественного поручения. Но именно в эти годы и начинает складываться Николай Черкасов — замечательный общественный деятель.

Будущие организаторы и члены Советского комитета защиты мира поэт Николай Тихонов и артист Николай Черкасов впервые узнали друг друга осенью 1928 года, когда вместе устраивали концерт в пользу тяжело заболевшей артистки ТЮЗа О. Артамоновой.

В том же 1928 году Черкасов вместе с Березовым и Чирковым часто выступал в концертах, сбор с которых поступал в фонд помощи жителям Крыма, пострадавшим от землетрясения.

В воспоминаниях о друге юности народный артист СССР Борис Чирков сказал о времени, которое воспитало их, актеров новой, советской формации: «Конечно, и до нас рождались на земле девчонки и мальчишки, и до нас радовались они молодости и жизни, мечтали о подвигах, надеялись, что придет время правды и счастья. Но они только мечтали об этом, а мы стали юношами и девушками тогда, когда эти фантазии становились действительностью… Люди станут удивляться необыкновенному течению нашей жизни, замечательной судьбе нашего поколения, страстной его одержимости и глубокой вере в то, что „…мы

новый мир построим“, и не когда-нибудь в будущих веках, а теперь же, еще покуда мы живем на земле».

Весной 1928 года в Ленинград снова приехал на гастроли Московский Художественный театр, и снова, как и год назад, не пропускает Николай Черкасов ни одного спектакля. Он вновь захвачен и покорен высоким реалистическим мастерством мхатовцев, но особенно пристально, по-новому всматривается он в игру Станиславского в роли Гаева в «Вишневом саде».

— Хорошо бы получить от кого-нибудь наследство, хорошо бы выдать нашу Аню за очень богатого человека, хорошо бы поехать в Ярославль и попытать счастья у тетушки-графини. Тетка ведь очень-очень богата, — произносил свой монолог Станиславский — Гаев, и перед зрителями представал человек во всей полноте своего ничтожного бытия, со всеми привычками и особенностями.

Как достичь на сцене такой волнующей правды? Нигде ни разу не осуждает Станиславский прямо своего героя, но зритель сам выносит приговор пустоте никчемного барина Гаева. Черкасов старался запомнить мельчайшие детали сценического поведения Станиславского — его жесты, походку, интонации… Ведь скоро и ему, Николаю Черкасову, предстояло воплотить на сцене образ, в чем-то схожий. Его новый «герой» так же, как и Гаев, безволен, бездейственен, так же, как и он, а может, даже и больше скрывается от реальной жизни в потоке пустословия, так же прикрыта его внутренняя ничтожность внешним лоском барских привычек…

Предложение сыграть Звездинцева в «Плодах просвещения» было для Черкасова неожиданным. Молодой актер со всей серьезностью отнесся к тому, что впервые на профессиональной сцене ему предстояло воплотить психологический образ, раскрыть «чисто реалистический комедийный характер».

Майской белой ночью возвращались артисты ТЮЗа из «Александринки», где шли мхатовские спектакли, вспоминали и перебирали все подробности увиденного и услышанного. Сегодня давали «Вишневый сад».

— Нет, как он это говорит: «Тут анчоусы, керченские сельди…» А вишневый сад уже продан, его не будет — никогда! Он знает, не решается сказать… слезинку смахивает.

— А сам равнодушен ко всему на свете…

Кажется, что особенно широкий в эту ночную пору Невский сливается со светлым северным небом.

— А Качалов? Помнишь, калоши ищет, «облезлый барин»,

близорукий, а как говорит: «Я силен, я горд!»

— Пройдем по набережной?

Доносятся с Невы негромкие голоса, скрип уключин, грузные шлепки наполненных рыбой сетей — идет корюшка. Ее свежий, совсем не рыбный запах, запах только что сорванного с грядки молодого огурца, — это тоже особая примета ленинградской весны…

Спорили о книге, которой все они тогда увлекались безмерно, — «Моя жизнь в искусстве» Станиславского.

Сонная Фонтанка укрыта легкими отражениями зданий… Тихий Литейный… Ноги сами ведут к знакомому дому на Жуковской…

Тихо-тихо начинает звучать гитара Бориса Чиркова, в чуть приоткрытую балконную дверь пятого этажа врывается грудной, глубокий голос Николая Черкасова:

О принцесса, почивайте
Без печали и забот…

— Господи, опять певуны пришли… Почивайте… — добродушно и немного грустно ворчит мать Параскевы Михайловны. — Ах, молодость, молодость…

Легкая занавеска на балконной двери едва заметно сдвигается осторожной рукой… Колотится сердце… Звучит радостно-испуганный шепот:

— Ребята, с ума сошли, управдома разбудите…

— Какие управдомы в такую ночь?!!

Но медленно закрывается дверь, одна за другой пробегают по ее стеклу скупые и нежные краски городского рассвета…

Ничего не опасайтесь —
Здесь на страже Дон Кихот… —

снова льется в тишине улицы прекрасная мелодия.

Долго смотрит им вслед Параскева Михайловна. Поднимается над крышами огромное солнце. А они идут по широкой пустынной улице — юные, милые Дон Кихот и Санчо Панса, — идут в новый день.

В конце мая в ТЮЗе начались репетиции «Плодов просвещения» и продолжались весь июнь. Никаких гастрольных поездок в этом году у Черкасова не было. Почти весь отпуск он

провел под Лугой, на Череменецком озере, лишь изредка приезжая в город. Лето промелькнуло удивительно быстро…

В плотной темной зелени вековых крон Летнего сада нет-нет да и мелькали желтые пятна. Пешеходы двигались быстрее, редели очереди за мороженым и сельтерской водой.

Начинался очередной сезон. Уличные тумбы уже оклеивались афишами, сообщавшими о постановке «Власти тьмы» в ЛАРСе (Ленинградский ансамбль работников сцены) и о возобновлении в бывшем Александрийском театре — теперешней Акдраме — «Плодов просвещения». С рекламных плакатов у кинотеатров смотрели на прохожих пронзительные, обведенные темными кругами глаза Ивана Мозжухина — отца Сергия…

Тюзовская постановка не была просто юбилейной данью памяти великого писателя. Мысль о ней была подсказана юными зрителями еще два года назад. «Плодам просвещения» выпала честь стать, как писала «Красная газета», «первым опытом, который имеет в виду подготовку в недалеком будущем постановок в ТЮЗе больших русских классических комедий».

Учитывая особенности тюзовского зрителя, его кругозор, степень восприимчивости и утомляемости, Зон значительно сократил комедию. Совершенно были изъяты и весь второй акт, начало четвертого, перемонтирован и сокращен остальной текст, кое-что добавлено из первоначальных редакций пьесы, из черновых записей Толстого.

Перемонтаж пьесы лишил ее публицистичности — в ней не осталось толстовской философии «земли и крестьянского труда», исчезла сатира на науку и ученых. Постановщик придал интриге буффонный характер и весело развернул ее на три действия. Возникло четкое, но упрощенное противопоставление делового разума и жизненной трезвости «простонародья» праздной суетности и дурацкому мистицизму «господ», бесящихся с жиру.

Когда бы и где ни говорилось о творческом пути Черкасова, роль Звездинцева в спектакле «Плоды просвещения» всегда считается особой, этапной для актера. Впервые он сосредоточил свое внимание на внутреннем содержании образа, на психологии, определяющей поступки героя, на том жизненном, бытовом окружении, в котором этот герой действует. Об этом рассказывает сам Черкасов, об этом пишут все исследователи его творчества. Казалось бы, а как же иначе должен вести себя актер в сугубо реалистической комедии? И как-то всегда упускается из виду, что тюзовский спектакль был особым, весьма далеким от традиционных постановок «Плодов просвещения» и даже не очень похожим на хорошо всем известную пьесу Толстого.

Музыка, пение, пантомима, щедро введенные в спектакль,

превращали его в условно-синтетическое зрелище. И многие критики, еще не преодолевшие формалистических увлечений, выражали сожаление, что превращение это кое в чем не доведено до конца.

Театральная традиция гласила: все «господа» в «Плодах просвещения» чудаковаты, забавны, капризны, взбалмошны, внутренне пусты, но внешне вполне привлекательны. Так характеризовал своих героев и Л. Толстой.

Профессор Кругосветлов, как описывает его Толстой, «ученый лет 50, со спокойными, приятно-самоуверенными манерами и такою же медленною, певучей речью», и бывший товарищ министра Сахатов, «элегантный господин, широкого европейского образования», держащий себя «достойно и даже несколько строго», в трактовке Зона и в исполнении тюзовских актеров были двумя выжившими из ума и впавшими в детство стариками. О Леониде Федоровиче Звездинцеве Толстой говорит, что это «свежий мужчина, около 60 лет, мягкий, приятный джентльмен. Верит в спиритизм и любит удивлять других своими рассказами». Если добавить к этому, что Леонид Федорович явно побаивается жены — раздражительной и властной Анны Павловны, которая презирает своего мужа и слепо верит только докторам, то становится ясно, что никаких преимуществ по сравнению с теми же Кругосветловым и Сахатовым супружеская чета Звездинцевых иметь не могла. Они должны были стать такими же, как и остальные персонажи «Плодов просвещения».

«Мой Звездинцев, — говорит Н. Черкасов, — представлял собой сочетание глупости с барственностью, самых вздорных суеверий под оболочкой мнимой культуры и внешней дворянской представительности. Это был глупый барин — человек благородной осанки и хороших светских манер, с благообразной бородкой, в элегантном сюртуке при синем бархатном жилете. Кстати сказать, я не сразу научился носить такой костюм, и пришлось приложить немало усилий, чтобы избавиться от привычных резких движений…»

Актер считал, что роль Звездинцева требовала «чисто реалистического решения», или, говоря словами рецензента С. Мокульского, «мало ушедшего от традиции исполнения». Но какой же традиции следовал Черкасов? Все было бы так просто, если бы Черкасов подобным образом понимал свою роль, играя ее в спектакле Академического театра драмы. Тогда можно было бы считать, что он следует реалистическим традициям александрийской сцены. Следуя тюзовской традиции, «уничтожать врага» актер должен при помощи ярчайшего его окарикатуривания. Играя Звездинцева, Черкасов отошел от этой

тюзовской традиции. От спектакля к спектаклю нащупывал он собственный путь, исправляя то, что казалось ему ошибочным, закреплял удачно найденное. Вот как он сам рассказывает об этом:

«Но хотя я сбивался на неверный путь, не раз уделял основное внимание вопросу „как?“, все же по ходу развития роли у меня появились некоторые реалистически сыгранные, жизненно правдивые эпизоды…»

Таким стал эпизод с горничной Таней в конце первого акта, когда Звездинцев весьма самодовольно, преисполненный чувства собственной значительности, говорил Тане о буфетном мужике Семене: «Я и прежде знал, что он медиум!..» — а затем финал той же сцены, когда Звездинцев с восторженной и вместе с тем глупой наивностью, слегка приплясывая, подбегал к камердинеру Федору и, приказав ему готовить все необходимое для спиритического сеанса, задорно восклицал:

— Пробный сеанс будет со своим медиумом!..

Необходимая для этих реплик интонация, сатирически вскрывавшая смысл всего эпизода и вместе с тем предвосхищавшая дальнейшее развитие действия, возникла у Черкасова на премьере и притом неожиданно.

«Предвкушая успех у зрителей, я рассчитывал блеснуть финалом сцены на последующих спектаклях и старался намеренно повторить интонацию, непроизвольно, но столь кстати появившуюся у меня на первом представлении. Однако мне это никак не удавалось. Ни походка вприпрыжку, ни фраза „Я и прежде знал, что он медиум!“, на которую я нажимал, ни заключительная фраза „Пробный сеанс будет со своим медиумом!“ не встретили отклика в зрительном зале: сцена кончилась, я вышел за кулисы, а ожидаемого одобрения зрителей не последовало».

Молодой артист был не столько огорчен, сколько озадачен. Он решил во что бы то ни стало снова обрести интонационную окраску фразы, столь удачно найденную на премьере. Он тренировался дома и репетировал в театре, пробуя на разные лады произносить две ускользающие фразы. До мельчайших подробностей он разработал ритм своей сцены и характер движения в ней, но ничего не помогало — слова не хотели звучать, как в первый раз. Больше того — от спектакля к спектаклю дело шло хуже. Испытывая острую неудовлетворенность, Черкасов дошел до предположения, что роли с углубленной психологической трактовкой вообще не в его силах. Устав от внутренней борьбы, молодой актер примирился со своей неудачей и перестал думать о злополучных фразах. И

вдруг на одном совершенно рядовом спектакле они вновь зазвучали с первозданной свежестью, вызвав в зрительном зале точно такую же реакцию, как и в первый раз.

В этот вечер Николай Черкасов долго размышлял о том, как же это произошло, почему… «Я понял, что в реалистическом спектакле ни в коем случае нельзя думать о том, как сыграть тот или иной эпизод для того, чтобы он правдиво, с жизненной достоверностью зазвучал со сцены. Я понял, что самые тонкие реалистические краски возникают в результате верно направленной мысли, в процессе правильно решенного действия, в зависимости от развивающихся в пьесе событий, воспринятых соответственно психологии данного образа…»

Вот так среди «слабоумных уродов» тюзовских «Плодов просвещения» появился «неожиданно мягкий и немного растерянно-барственный Звездинцев». И это был тот редчайший случай, когда Черкасов выпадал из общей манеры исполнения. Такая трактовка роли явилась закономерным следствием длительного процесса, включавшего в себя и размышления по поводу собственного, еще совсем небольшого сценического опыта, и осмысление театральной практики выдающихся деятелей русской сцены, в первую очередь К.С. Станиславского.

Да, без сомнения, роль Звездинцева стала важной вехой творческого пути Черкасова. Острый, отточенный жест, элементы эксцентрики и буффонады не исчезают, но перестают быть для актера самоцелью. Они придают роли пластическую завершенность и служат одной, главной задаче — как можно полнее раскрыть внутренний мир героя. Так зарождалось особое, неповторимое свойство актерского мастерства Черкасова.

Для того чтобы все это случилось, одной внутренней готовности самого артиста было бы мало. Требовались еще и благоприятные внешние обстоятельства, то есть обращение к материалу реалистической пьесы.

Зон с его принципиальной установкой на условно-синтетическое зрелище не смог до конца преодолеть сопротивление жизненной ткани произведения и быть последовательным в общем художественном решении. Не случайно некоторые критики говорили о том, что в этом спектакле режиссер «спрятался» за актеров.

Очень немаловажным для Черкасова обстоятельством стало и то, что его непосредственным сценическим партнером в «Плодах просвещения» стала актриса Е. Мунт. Как раз в это время она отмечала 30-летие своей сценической деятельности. Актриса все больше придерживалась реалистической манеры игры, не отказываясь при этом от острой внешней формы. Недаром

исполнение Мунт и Черкасовым ролей супругов Звездинцевых отмечалось критикой в одном ряду.

С первых же дней нового сезона 1928/29 года «Плоды просвещения» не сходят со сцены ТЮЗа, и, как сообщала «Жизнь искусства» в октябре 1928 года, «ввиду большого спроса на этот спектакль пьеса будет идти регулярно в течение ближайших двух месяцев».

В самом начале 1929 года были возобновлены в репертуаре ТЮЗа старые спектакли. Новых крупных ролей после Звездинцева у Черкасова в этом сезоне не было. В спектакле «На перевальной тропе», репетиции которого шли почти одновременно с «Ундервудом», роль солдата, доставшуюся Черкасову, мог играть вообще кто угодно, независимо от роста, таланта и театрального образования…

«На перевальной тропе», «Ундервуд» — совершенно различные и интересные спектакли — в репертуаре нового сезона свидетельствовали о творческом росте театра. Театр двигался вперед — артист Черкасов стоял на месте…

Это не было проявлением чьей-то злой воли — не давать Черкасову «интересных» ролей. Но в детском театре глазные герои — дети. Без этого условия детский театр просто не может существовать. Для Николая Черкасова с его особыми внешними данными отсутствие подходящих ролей в Театре юного зрителя порой было неизбежно. Ведь трудно предположить, что каждый новый сезон будут являться роли, подобные Дон Кихоту…

А в это самое время продолжал свое победное шествие по многочисленным эстрадным подмосткам танец «Чарли Чаплина, Пата и Паташона». Неуклонно росла слава Черкасова — мастера эксцентриады, гротеска, буффонады. Сам же «комик-буфф», играя Звездинцева, теперь думал о том, «как же преодолеть сложившуюся репутацию, каким образом искать другие, новые для себя пути в искусстве?.. И самое главное — как овладеть секретами реалистического мастерства?» Черкасов размышлял: «А если и удастся овладеть высоким реалистическим мастерством драматического театра, то не придется ли долго искать случая заявить о себе, выдвинуться в новом качестве?»

Как говорит сам Черкасов, это был «период острых, напряженных раздумий». Именно тогда он получил предложение вступить в труппу Ленинградского мюзик-холла. Предложение было уже не первым, но вот летом 1929 года оно попало на благоприятную почву: такая соблазнительная для молодого актера возможность еще больше утвердиться на том пути, где уже были достигнуты значительные успехи. Было и еще одно немаловажное обстоятельство: мюзик-холл предлагал зарплату в

три (!) раза большую, чем в ТЮЗе…

Черкасов заколебался, ему был нужен совет. ТЮЗ был уже закрыт до осени, и он, вырвав несколько дней из своего до отказа заполненного концертного расписания, бросился в Москву, где в это время находился Брянцев. Как единодушно утверждают старые актеры ТЮЗа, Александр Александрович относился к Черкасову не просто хорошо, а «с большой любовью, нежно относился».

Брянцев не считал, что мюзик-холл — это лучший выход для Черкасова из создавшегося положения. Но молодой актер с жаром убеждал его и главным образом себя, что «мюзик-холл ставит интересные, новые задачи в области советской эстрады, синтетического спектакля», в том, что «рассчитывает найти на его сцене дальнейшее развитие своих данных в плане гротеска и эксцентрики…». Брянцев дрогнул…

В конце августа в Доме работников искусств, куда пришли артисты отметить начало нового сезона, Черкасов представил друзьям худенькую белокурую девушку — актрису Нину Николаевну Вейтбрехт, свою будущую жену…

ТЮЗ открылся в сентябре. В октябре начинался сезон в мюзик-холле. Если переходить, то нужно делать это немедленно. Но уйти из ТЮЗа в мюзик-холл — ведь совсем не то, что дойти от ТЮЗа до мюзик-холла — с Моховой, 35 до улицы Ракова, 13… Рукой подать, пешком за десять минут, а то и меньше… Черкасов колебался. И эти колебания, сомнения в правильности своего намерения четко отразились в бесстрастных строчках «личного дела Н. Черкасова»: «1929 год, сентябрь. Уволен в годичный отпуск без сохранения содержания…»

Каждый день перед очередным спектаклем вычеркивалась из тюзовской программки фамилия Черкасова и рядышком, пока еще карандашом, вписывалось имя нового исполнителя…

Николай Черкасов не вернется в ТЮЗ из своего годичного отпуска. Будут печататься новые афиши и программки — уже без его имени… Но через три года — 30 ноября 1932 года — он все-таки снова выйдет на семигранную тюзовскую сцену славным рыцарем Дон Кихотом Ламанчским. Только одну роль будет играть он в ТЮЗе весь сезон 1932/33 года — свою Первую Главную Роль… Но он уже никогда больше не будет числиться артистом ТЮЗа.

Как сложилась бы актерская судьба Черкасова, окажись он сразу после окончания техникума в другом театре или, что тоже было вероятно, на эстраде? Актер черка-совского таланта и общественного темперамента вряд ли остался бы в безвестности, но бесспорно и другое — огромное, подчас решающее всю жизнь

влияние тех обстоятельств, в которые попадает молодой человек, только начинающий свой путь в искусстве.

Черкасов начинал в ТЮЗе, и если внимательно присмотреться к трем его тюзовским годам, то именно здесь можно увидеть истоки многих направлений творчества Черкасова и его общественной деятельности.

На первых порах сценической деятельности судьба свела его с тремя разными по творческой манере, но сходными по уровню высокого профессионального мастерства режиссерами. И когда много лет спустя Черкасов напишет: «С первых лет своей актерской жизни я привык доверять авторитету режиссера. Считаю такое положение профессиональной обязанностью актера, тогда как профессиональная обязанность режиссера — уметь завоевать и оправдать такой авторитет» — эти слова будут данью глубочайшего уважения его первым учителям на профессиональной сцене — тюзовским режиссерам. Это они помогли ему стать воином, точно знающим свой «маневр» и выполняющим его не заученно-автоматически, а в полном соответствии с задачей, поставленной режиссером-командиром. Иными словами, ТЮЗ делал из Черкасова не «премьера», не «звезду», но актера ансамбля.

Уважительное и серьезное отношение ко всем «мелочам» актерской работы — это прививал своим актерам на всю жизнь Ленинградский ТЮЗ. Опоздания, неявки, расхлябанность, неаккуратность — всего этого у Черкасова не было и в помине, даже если дело касалось самого крохотного эпизода в фильме или спектакле.

Характернейший пример: уже сыгравший Дон Кихота и несколько крупных ролей в других тюзовских постановках, в общем уже довольно известный актер, Черкасов изображал стражника в «Принце и нищем». Почти целый акт стоял он на сцене, закованный с ног до головы (не видно даже лица) в блестящие латы — в театре называли этот костюм «самоваром», — стоял молча и совершенно неподвижно. По воспоминаниям друзей, Черкасов делал это с удовольствием.

Он расстался с ТЮЗом, как расстаются с юностью. Юности не дано возвращаться — ей хранит верность человеческая память. И через десятилетия прославленный артист Николай Черкасов скажет:

— Я по-детски предан этому театру и сохраню эту преданность на всю жизнь.

Выходя из «Парижианы» или «Сплендид-Паласа»…

Молодой человек в потертой курточке с заплаткой на локте был невысок и плотен. Он дерзко вздернул бровь и быстро, сверху вниз, оглядел стоящего перед ним — от аккуратной прически с косым пробором до стареньких начищенных ботинок.

— Ну что ж, договорились, через три дня приходите. Только не опаздывайте. А пока сходите посмотрите, как Анджан работает, вам пригодится. Да и он на вас посмотрит…

— А кто такой?..

— Вот «Вяземский» вам все и покажет.

Молодой человек, видимо, спиной почувствовал сзади себя какой-то непорядок, темные глаза его сузились, и он стремительно обернулся:

— Ну что вы делаете?! Все не так, не так!

Стало ясно, что разговор окончен. «Вяземский» засмеялся:

— Пошли, Коля, к Анджану. Это гример наш. А на Женю Червякова ты не обижайся — ему больше всех достается. Он и ассистент, и сценарист, сейчас Гардина нет — на два месяца уехал, — так Женя и за режиссера. И сам в главной роли снимается.

— Он — Пушкин?!

— Да еще какой! Сколько народу на эту роль перепробовали — все не то, не нравится Гардину. Женя привел еще какого-то актера, ну, думает, все — этот последний, а Гардин опять отказывается. Женя разозлился: чего он привередничает? Стал спорить, доказывать, а Владимир Ростиславович замолчал, только смотрит на него все внимательней. А потом и говорит: «Слушайте-ка, Женя, идите и сами гримируйтесь…» Здесь все эту историю знают. Ну вот и пришли.

В гримерной перед зеркалом сидела молодая женщина. Она была очень хороша, но худощавый голубоглазый человек со светлыми, гладко зачесанными назад волосами, склонив голову набок, смотрел на нее весьма критически. «Вяземский» дружески подмигнул прелестному отражению в зеркале и обратился к Анджану:

— Антон Иосифович, вот Женя Червяков вам коллегу в помощь прислал.

Гример с удивлением посмотрел на вошедшего вместе с «Вяземским» высокого молодого человека.

— Позвольте представить: парикмахер Шарль для «Поэта и

царя».

— А-а, так бы и говорили.

— Он же, как и я, ваш покорный слуга, артист ТЮЗа…

— Николай Черкасов. Здравствуйте.

Анджан улыбнулся Николаю:

— Пришли у меня хлеб отбивать?

Черкасов не успел ответить, вмешался «Вяземский»:

— Ну что вы, Антон Иосифович, кто же с вами сравнится? Ведь недаром вас все здесь называют «гример-чародей».

— Не льстите, Вяземский.

— Господи, я здесь уже и фамилию свою забывать начал, — засмеялся артист Ткачев.

— Bonjour, monsieur Charles! — прозвучал тихий женский голос.

— Bonjour, madame! — Николай галантно склонился над протянутой ему узкой ручкой.

— Ирина Володко — Наталья Николаевна Пушкина, — представил Ткачев актрису.

— Послушайте, мсье Шарль, сделайте хоть вы Дантеса немного покрасивее, просто ужас какой противный. А вот он, — кивнула актриса на гримера, — никак не соглашается.

Анджан не поддержал шутку. Наморщив лоб, он посмотрел на Черкасова так же пристально, как несколько минут назад на Ирину Володко.

— Так, грим у вас будет несложный. Легкий тон, паричок, бакенбарды — минут за пятнадцать сделаем. Когда снимаетесь? Через три дня? Приходите в это же время, буду вас ждать — не опаздывайте.

Через три дня Николай Черкасов явился на улицу Красных Зорь (бывший Каменноостровский, будущий Кировский проспект), 10 на целый час раньше срока. И правильно сделал. Пройдя мимо величественного швейцара и окунувшись в насыщенную запахом столярного клея и грушевой эссенции атмосферу кинофабрики, он тут же заблудился в бесконечных переходах, лестницах и коридорчиках…

Ленинградская кинофабрика «Совкино» (она же в прошлом — «Севзапкино», «Госкино», в будущем — «Союз-фильм», «Росфильм» и, наконец, «Ленфильм») занимала несколько причудливо объединенных зданий: бывший кафешантан «Аквариум», бывший жилой дом и крытый рынок. По знаменательной прихоти случая именно здесь, в Розовом зале «Аквариума», 4 мая 1896 года состоялся самый первый в России киносеанс. Сейчас Розовый зал был переоборудован под съемочный павильон. В «отдельных кабинетах», еще помнящих

развеселые ночные кутежи петербургской знати и «самого» Григория Распутина, теперь разместились кинорежиссеры…

Наконец какая-то добрая душа показала Черкасову дорогу в гримерную, где его ждал Антон Иосифович Анджан.

Уже в костюме и гриме Николай в шумном павильоне глазами поискал Червякова, но знакомой курточки нигде не было видно. Стучали молотки, рабочие, переругиваясь, тащили тяжелые ампирные кресла. Широко раскинув три тонких сочлененных ноги, стоял посреди павильона киноаппарат. Видимо, проверяя его, оператор быстро покрутил какую-то ручку, и раздавшееся тонкое стрекотание еще больше увеличило сходство киноаппарата с фантастическим долговязым насекомым. По тому, как все осторожно обходили его, было ясно, что он здесь самый главный.

Николай не сразу почувствовал на себе чей-то взгляд. Он обернулся и оказался лицом к лицу с… Пушкиным. Тот, знакомо дерзко приподняв бровь, быстро, сверху вниз, но вполне доброжелательно осматривал его — крутые завитки на голове, пышный «галстух», светлый, ловко сидящий фрак с черными бархатными отворотами, узкие белые брюки со штрипками и блестящие лакированные туфли…

И вот парикмахер Шарль, засунув за ухо гребенку, услужливо склонился над сидящим в кресле Дантесом. Уставя на них свой глаз, зажужжал киноаппарат. Теперь Николай уже знал, что бывалые киношники называют эту старенькую камеру фирмы Патэ «верблюдом».

Шарль точным профессиональным движением взял в руки щипцы для завивки, щелкнул ими и… До обидного мало длилась эта первая в его жизни киносъемка.

Через несколько месяцев, летом 1927 года, когда фильм был готов, в маленьком просмотровом зале на третьем этаже кинофабрики собрались участники съемочной группы во главе с режиссером Владимиром Ростиславовичем Гардиным. Поскольку картина обещала стать «боевиком» и о ней много говорили, пришли на просмотр и те, кто не имел непосредственного отношения к съемкам. Среди них — будущий режиссер, а пока еще только начинающий сценарист И. Хейфиц. Конечно, он никак не предполагал, что сегодня впервые увидит на экране актера, которому суждено занять огромное место в его творческой судьбе.

«Я опоздал к началу, — рассказывает И. Хейфиц, — вошел и, ослепнув от темноты, пристроился в уголке. На экране в это время высокий и худой парикмахер стриг какого-то вельможу. Сцена продолжалась меньше минуты, но вся она была заполнена игрой парикмахера так плотно, что я не рискнул отвести взгляд

от экрана и наступил в темноте кому-то на ногу. Я начисто забыл героя, которого „отрисовывал в очень благородном виде“ брадобрей, а сам он запомнился мне надолго. Наверное, потому, что клиент был безлик, а тот, кто его стриг, был человеком». Эпизод шел даже без титров: «лучше всяких слов говорили руки актера. Они были грациозны и действовали ловко, быстро, осторожно. Ведь перед зеркалом „личность“, а бритва ох как остра! Они выражали особую „галантерейную“ элегантность. Вот так стал этот человек с расческой в волосах для меня открытием».

Когда парикмахер Шарль исчез с экрана, постановщик фильма Гардин заметил:

— Для такого актера нужно писать специальные сценарии.

Вернувшись из южной гастрольной поездки и ничего не ведая о «пророческих» словах Гардина, 20 сентября 1927 года с замирающим сердцем Черкасов входил в хорошо знакомый ему зал кинотеатра «Сплендид-Палас» (ныне «Родина»), расположенного поблизости от ТЮЗа — только перейти мостик через Фонтанку, мимо цирка налево — и «Сплендид-Палас», где в этот день впервые показывали фильм «Поэт и царь».

Погас свет, зрители дружным шепотом прочитали первые титры и уселись поудобнее.

Знакомо — печально и дерзко — смотрели на «императора» глаза Пушкина — Евгения Червякова, проносилась в танце красавица Ирина Володко… Первое свидание с самим собой неотвратимо приближалось. Но он, сидящий в зале и не отрывающий взгляд от экрана, вполне мог бы и пропустить его, если бы сидящий рядом Ткачев, восхищенно присвистнув, не произнес:

— Эх, у такого бы побриться!

Только тогда он понял, что на экране «парикмахер Шарль», то есть он сам, Николай Черкасов. И ужаснулся. Своему росту… своей худобе. Он не понимал, хорошо ли играет, но сейчас, впервые в жизни, вдруг совершенно ясно со стороны увидел то, чего до сих пор как-то не ощущал, — рост 191 сантиметр, вес — 52 килограмма. И подумал, что с кинематографом можно проститься.

Но все обстояло не так уж трагически. Спустя год после кинематографического дебюта Черкасов вновь встретился с «Великим немым». Молодой режиссер Григорий Рошаль, снимавший на студии «Белгоскино» свою вторую в жизни картину — «Его превосходительство», предложил Черкасову роль. Так как белорусская студия пользовалась технической базой ленинградской кинофабрики, Черкасову совсем не обязательно было выезжать на съемку в Белоруссию, и он снова пришел по

знакомому адресу — на улицу Красных Зорь, 10.

Павильон, отведенный под съемки «Его превосходительства», еще не был достроен, и в нем стоял ужасный холод. Видимо, чтобы не окоченеть, плотники беспрерывно стучали молотками и топорами, не обращая никакого внимания на творческие муки съемочной группы. Только когда оператор брался за ручку своего киноаппарата, стук топоров и взвизгивание пил становились чуточку потише. Правда, через несколько минут рабочие забывали об этой маленькой вежливости. К съемкам они давно привыкли и относились к ним без особого интереса. Да и все равно ничего нельзя было понять из тех разрозненных кусочков, которые, к тому же иногда надолго останавливаясь, накручивал оператор.

Но вот уже второй день строители нарушали свой рабочий график. И началось это с появлением высокого молодого актера. В легком трико он вошел в ледяной павильон, передернул плечами и неожиданно гулким басом произнес:

— Уф-ф, ну и жара!.. Эй, кто-нибудь, подайте опахало!

После этого он вытер со лба воображаемый пот. Зрители засмеялись. В павильоне как будто и на самом деле стало теплее. Замолчали пилы и топоры — плотники смотрели цирковое представление.

События фильма «Его превосходительство» разворачивались в предреволюционные годы в одном из южных губернских городов. В городе действовала подпольная революционная организация. Один из ее членов, Леккерт, не в силах больше выносить зрелище человеческих страданий и унижений и в ответ на полицейскую расправу с первомайской демонстрацией решает вступить на путь террора и уничтожить хотя бы один, по его мнению, «источник зла» — губернатора. По ходу фильма губернатор фон Вааль — «его превосходительство» — присутствует на цирковом представлении. Здесь же и Леккерт, который собирается стрелять в него…

Не успевал закончиться очередной номер цирковой программы, как на арену выкатывался клоун, похожий из-за своей непомерной толщины на огромный шар, а вслед за ним уморительным гусиным шагом выходил клоун ужасающе тощий и долговязый. Его руки и ноги наполовину вылезали из короткой одежонки. Эта пара как будто являла собой воплощение извечной несправедливости. Толстый был самоуверен, самовлюблен и ленив. Он ничего не умел делать, но презирал тощего, издевался над ним и приглашал публику вместе посмеяться над усилиями и старанием этого «худого дурака». А тот с виноватой улыбкой трудился в поте лица — трюк за трюком…

Это и была роль Черкасова в фильме «Его превосходительство» — «длинный клоун в цирке».

«Черкасова не раз видел на эстраде, и меня очень привлекали его прекрасные выступления, — рассказывает Г. Рошаль. — Он был молод, красив, длинен, паташонист и прелестен… Он умел „отрывать“ пальцы и наращивать их, танцевать с какими-то особыми, „несобранными“ коленями — и все это он делал у меня в фильме…»

Но эпизод, в котором был занят Черкасов, не превратился во вставной развлекательный номер. Фарс, вплетаясь в трагедию, сам становился трагическим.

«Толстый клоун» (М. Ростовцев) все время был упоен сознанием своего превосходства над «длинным» — больше ему ни до чего и дела не было. «Длинный» же как будто ощущал тревожную, гнетущую атмосферу надвигающихся событий. Вот неожиданно он появляется на арене в арестантской одежде. «Толстый» приближается к нему. «Арестант, арестант, я тебя сейчас застрелю», — разъясняют титры намерения «толстого», «буржуя». Раздается выстрел, и убитый арестант падает на песок, прижав руки к груди. Руки в крови. Два униформиста взваливают его на носилки, становятся к нему спиной, берутся за ручки носилок и равнодушно волокут по арене, не замечая, что «покойник» соскользнул по наклонной плоскости и снова лежит на песке. Полежав пару секунд, «убитый» подмигивает губернатору, встает и, видимо, не решаясь беспокоить своих могильщиков — все же начальство! — медленно и покорно, все с той же виноватой улыбочкой бредет за ними, надо полагать, к собственной могиле… И мертвому нет бедняку покоя!

Это шутейное убийство предвосхищало не только выстрел в губернатора, но в гораздо большей степени и то, что должно было за ним последовать, — кровавую, зверскую расправу над бедным, ни в чем не повинным людом.

Премьера «Его превосходительства» состоялась 20 марта 1928 года сразу в двух ленинградских кинотеатрах. Рекламные афиши «Великана» и «Парижианы» сообщали об участии в фильме многих известных артистов — Л. Леонидова, М. Ростовцева, М. Добровой и других. Фамилия Черкасова не упоминалась — такого киноактера публика еще не знала.

Через несколько месяцев — в начале августа 1928 года — на экраны вышел еще один фильм с участием Черкасова — «Мой сын» — в постановке уже известного нам режиссера Евгения Червякова. И хотя в афишах и даже в титрах Черкасов опять назван не был, на сей раз публика, не подозревая никакого подвоха, радостно приветствовала его появление на экране. Кто

же из ленинградских зрителей не знал великолепную тройку — Чарли Чаплина, Пата и Паташона!

Роль Черкасова в фильме «Мой сын» трудно было назвать настоящей кинематографической ролью. Просто его готовому танцу отводилось определенное место в идейном и художественном строе фильма.

Ко времени выхода «Моего сына» на экраны Черкасов заканчивал сниматься в новом фильме — «Луна слева» режиссера Александра Иванова.

К работе над этой картиной Иванов приступил весной 1928 года. После проб на главные роли были утверждены киноактеры В. Чудаков, З. Валевская, М. Ломакин, Е. Егорова. И впервые на большие роли — профсоюзного деятеля Калугина и заведующего наробразом Орского — были приглашены артисты ТЮЗа Чирков и Черкасов.

В съемочной группе уже были и художник, и оператор, и ассистент, и администратор, но никто еще не видел автора сценария. Он скрывался под загадочным, похожим на цирковой псевдонимом — «4 ЛЕПСЕ 4». Сценарий по пьесе Билль-Белоцерковского режиссеру Иванову нравился. Наконец явился юноша и сказал, что его зовут Саша Зархи и что он один из авторов сценария. Таинственный псевдоним был раскрыт: «4 ЛЕПСЕ 4» — Ленинградского Пролеткульта, сценаристы Иосиф Хейфиц, Михаил Шапиро, Владимир Гранатман и он, Александр Зархи. Иванов предложил ему поработать на картине в качестве ученика-практиканта. Зархи согласился.

Так и другой будущий режиссер «Депутата Балтики» встретился со своим героем.

Натуру для фильма снимали под Лугой, на берегу живописного Череменецкого озера. Жили в поселке Скреблово. Погода для съемок выдалась на редкость удачная: днем сияло солнце, по ночам шли дожди. Народный артист СССР Александр Гаврилович Иванов рассказывает:

«В одну из таких мокрых ночей случилось „чепе“. Часов в одиннадцать вечера пришел ко мне взволнованный Саша Зархи и сообщил об исчезновении двух главных исполнителей. Я сразу сообразил, что произошло. В группе у нас господствовал „сухой“ закон. Вася Ч. и Миша Л. не были трезвенниками, но подчинялись жесткой дисциплине. Терпение их, видимо, лопнуло. Надо принимать меры. Мы жили с Колей Черкасовым в одной комнате. Он стал нас угощать такими догадками о пропавших, что вызвал бурное веселье, весь дом на ноги поднял. Грудцову (администратору) с трудом удалось нас утихомирить. Завтрашний день под угрозой. Надо искать беглецов. Но где и

как?»

Нарушителей «сухого» закона с трудом отыскал Зархи, который в эту темную дождливую августовскую ночь впервые сел верхом на лошадь…

На следующий день снова происшествие. Часов в двенадцать режиссер объявил коротенький перерыв, и все улеглись на траве, весело вспоминая события минувшей ночи. А когда пришло время приступать к работе, кто-то спохватился:

— Послушайте, а где же Черкасов?

— Да вроде только что был здесь.

Покричали, поаукали. Черкасов не отзывался. Неужели тоже сбежал? Теперь уже вчерашние виновники начали прохаживаться на его счет. Режиссер нахмурился. Не ожидал он такого от Черкасова. И вдруг гример Василий Горюнов, обладавший острым зрением, указывая на что-то рукой, крикнул:

— Смотрите! Вот он! Смотрите вон туда, где кусты!

И тут стало ясно, *почему* Черкасов не отзывался на крики. Как он мог уйти от этих нежно обнимающих его рук?! Девушки не было видно, но, наверное, она была небольшого роста, потому что руки ее с трудом дотягивались до головы Николая, а он низко склонялся над ней. Целуются… Этого еще не хватало! Заметив потемневшее лицо Иванова, ассистент режиссера Евгений Рубинштейн пересчитал актрис. Все на месте… Да что же это, в самом деле! И подходить вроде неудобно… Все замолчали. А ласки влюбленной пары становились все нежнее и нежнее. Администратор Грудцов, которому прошлой ночью уже пришлось утихомиривать разбушевавшиеся страсти, не выдержал:

— Черкасов! Коля!

Черкасов стремительно обернулся. Зрители вздрогнули — никакой девушки рядом с ним не было. Он был один, совсем один… А через минуту все хохотали и просили повторить этот виртуозный трюк. Черкасов повторял и, посмеиваясь, объяснял:

— Раз уж у моего Калугина такая неувязка с личным вопросом, так хоть в жизни-то немножко можно… Как же без любви?

Действие комедии «Луна слева» происходило в небольшом городке во время гражданской войны. Можно ли сочетать любовь и революционный долг — этот вопрос волнует героев комедии. Председатель ревтрибунала Ковалев считает, что сейчас не время для личной жизни, революционер должен быть аскетом. Его точку зрения поддерживает профсоюзный деятель Калугин. Но если Ковалев рассуждает пока только как теоретик, то Калугин приходит к такому выводу на основании своей «практики». От него сбежала жена, не выдержав его суровости и вечной

занятости. Но предварительно крепко потрепала ему нервы, требуя внимания и ласки. «А где его возьмешь, это чувство, когда на твоей шее семь комиссий, а в желудке ржаной хлеб с чечевицей?» — рассуждает Калугин. Лохматый, небритый, в вечно расстегнутой гимнастерке, с огромным маузером на боку, в обмотках на длинных ногах, с самодельным портфелем спешит он с заседания «транспорткома» на «топливном», с «лошадкома» на «тифком», из собеса на борьбу с бандитами. Времени на личную жизнь и любовь катастрофически не хватает. Его, так сказать, антиподом в этом вопросе является Орский, аккуратный человечек в пенсне, заведующий наробразом по должности, «уездный султан» по призванию.

Актерская манера Черкасова и Чиркова существенно отличалась от игры профессиональных киноактеров, занятых в «Луне слева». Последние умели непринужденно держаться перед киноаппаратом, выполняли режиссерские задания и оставались при этом актерами типажного порядка. Отсутствие у них настоящей театральной школы было очень заметно рядом с Черкасовым и Чирковым. В их исполнении Калугин и Орский стали главным украшением комедии, придали ей подлинную комедийную непринужденность и увлекательность. «Мне, впервые столкнувшемуся с настоящими театральными артистами, — рассказывает А. Иванов, — было чрезвычайно радостно и интересно работать с ними. Оба были полны таких выдумок, таких искрометных предложений, что искать, находить и снимать становилось истинным наслаждением».

30 октября 1928 года художественный совет ленинградской кинофабрики «Совкино» принимал картину. Режиссер был не очень доволен собой.

— Самокритичность хороша, но не до бесконечности, — сказал художественный руководитель студии А. Пиотровский. — На экране живые характеры. Очень хорошо вы поработали с Чирковым и Черкасовым. Они подлинное приобретение для кино. Их теперь обязательно станут снимать. И честь их открытия принадлежит вам…

12 февраля 1929 года «Луна слева» вышла на экраны. Зрителям новая кинокомедия пришлась по душе. На кинофабрику стало приходить множество писем с самыми теплыми словами. А вот с прессой дело обстояло гораздо сложнее. Писали о картине и в превосходной степени, и уничтожающе. Иванов рассказывает, что тогда он впервые узнал, как можно одновременно «и вознести тебя высоко», и «бросить в бездну без труда». Фильм «Луна слева» не сохранился, и сейчас почти невозможно судить, кто же был прав. Но одно оспаривать нельзя: на общем фоне гигантского

потока убогой заграничной кинопродукции, рассчитанной на самые низменные вкусы и захлестнувшей тогда экраны, этот фильм должен был восприниматься зрителями как радостный контраст.

На афишах «Луны слева» фамилия Черкасова стояла последней или вообще не упоминалась. Но зрители, где бы они ни находились — в роскошном «Пикадилли» или скромной «Пчелке», — всегда замечали этого нового молодого актера и, выходя из кинозала, вспоминали его. Чаще всего с улыбкой.

Странствия Одиссея

Ночью прошла гроза, и над давно не крашенной, в ржавых пятнах крышей соседнего дома растекался легкий парок. День снова обещал быть жарким, но в узком дворе, куда солнце заглядывало лишь на секунды, да и то искоса, за поленницами оставшихся с зимы, потемневших дров, сохранялась многолетняя промозглая сырость. Сюда почти не доносились трамвайные звонки и шум по-летнему оживленной улицы, зато любой звук, родившийся здесь, даже самый негромкий, наталкиваясь на каменные стены, усиливался, становился гулким. Сейчас во дворе было пустынно и тихо.

Николай Черкасов был в квартире один. Накануне поздно вечером они с Чирковым приехали в город с Череменецкого озера, из-под Луги. Дня три на съемках «Луны слева» могли обойтись без них, и друзья решили, не теряя времени, выступить в нескольких концертах, благо приглашений было сколько угодно. Сегодня нужно было успеть в два места — в Петергоф, а потом в Таврический сад. На отдых оставалось не больше часа.

Нежные звуки мандолины, донесшиеся снизу, заставили Николая подняться с дивана. Он подошел к окну, распахнул его пошире и выглянул во двор. Пожилой человек, подняв голову кверху и внимательно глядя на этажи, играл знакомую неаполитанскую песенку. Хорошо играл. А рядом похожая на него девушка в выцветшем легком платьице настраивала гитару. Чуть поодаль стояло несколько мальчишек. Одно за другим открывались окна, любопытные зрители поудобнее устраивались на подоконниках. Музыкант посмотрел на девушку, та кивнула, и он, не останавливаясь, перешел на другую мелодию. Через несколько тактов вступила гитара, девушка запела:

На окраине где-то города
Я в рабочей семье родилась…

В тесном ущелье двора бился высокий и слабенький девичий голосок, отдельные слова песни невозможно было разобрать, но это не имело значения — слушатели и сами знали содержание знаменитых «Кирпичиков». Дрогнули жалостливые женские сердца, и во двор начали падать крошечные тугие пакетики — завернутые в бумажки деньги. Мальчишки, стремясь опередить друг друга, бесшумно кидались за ними, а потом почтительно складывали «гонорар» в лежащую на булыжнике у самых ног

артиста старую кепку. Николай вспомнил себя, когда он точно так же, как и эти пацаны, ходил от дома к дому, без конца наслаждаясь одним и тем же небогатым концертом, и зорко следил за полетом бумажных комочков, чтобы, отдавая извлеченные из них медяки, с замирающим сердцем как можно ближе подойти к бродячим артистам… Он и сейчас любил их.

Летом каждый день во двор приходило по нескольку трупп. Безработица давала о себе знать, но не только оставшиеся без места артисты пытались заработать на жизнь таким образом. Много было случайных людей, лишь от великой нужды вынесших на суд людской свои доморощенные таланты. Чаще всего ходили по двое, но иногда встречались и довольно многочисленные труппы. У таких программа была побогаче: музыканты, певцы, фокусники, акробаты и даже дрессировщики. Только старорежимных собачек и обезьянок заменили ученые белые крысы. По странной моде большинство из них звалось почему-то «Анечками»… В таких труппах певцы чаще всего исполняли «жестокие» романсы или нелепые самодельные песенки, иногда старательно и неумело подражали Вертинскому.

Нэп подходил к концу. Жизнь молодой Советской Республики сурово и целеустремленно двигалась вперед, но на поверхности все еще продолжала крутиться нэпманская муть. Улицы пестрели вывесками всевозможных акционерных обществ и частных предприятий, в газетах и журналах одни нэпманы предлагали другим, говоря откровенно, не очень-то широкий ассортимент товаров, необходимых для «шикарной» жизни, — модные платья, белье, корсеты, парфюмерию. Днем в своих конторах нэпманы как могли изворачивались перед грозными и дотошными фининспекторами, глухими вечерами на Лиговке и близлежащих от нее улицах и переулках богатых «субчиков» поджидали менее удачливые представители частной инициативы; на бывшем Семеновском плацу, где устраивались бега, вовсю действовал тотализатор; в подпольных ресторанчиках, тайных притонах, в игорном доме на Владимирском с нэпманов спускали жирок мелкие карточные «жучки» и оставшиеся от прежней «прекрасной» жизни тронутые молью шулера. Вся эта разношерстная, но одинаково темная публика, иногда втягивая в свой круговорот кое-каких нестойких совслужащих, судорожно металась в поисках радостей и развлечений, и не только легальных.

Эта публика в основном заполняла зрительные залы во время эстрадных концертов и всякого рода сомнительных обозрений. Именно ее вкусы и диктовали по большей части развлекательный репертуар. Как правило, он сводился к джаз-банду, модным

танцам и песенкам. К модным фокстротам и танго, таким, как «Шумит ночной Марсель» или «В лохмотьях сердце», наскоро присочинялись новые, якобы «революционные» слова, и в таком виде они довольно легко протаскивались через репертуарные комиссии.

Как-то во время одного из концертов Черкасов вместе с Петром Березовым стоял за кулисами в ожидании своего выхода. На сцене смазливый молодчик с подбритым затылком, в начинающих входить в моду широких брюках «Оксфорд» и ярких ботинках пел в ритме последнего шимми:

Вот из густых прерий,
Словно из нор звери,
Ночью путей не ища,
Вышел народ дикий,
Держит в руках пики,
Колет он белых, крича:

«Юн-вай», «юн-вай»,
Как хочешь понимай…
«Юн-вай», «юн-вай» —
Ни здравствуй, ни прощай…

Черкасов повернулся к своему партнеру:

— Что это за чушь?

Березов пожал плечами. Тогда Николай обратился к стоявшему тут же и млевшему от удовольствия администратору:

— О чем это он поет?

Эстрадный деятель, в свою очередь, посмотрел на Николая с недоумением:

— А чего тут не понимать? Песня о борьбе против колонизаторов! — И снова обратился в слух.

Так что же «юн-вай», «юн-вай»?
Что значит этот клич?
На ваш вопрос
Один ответ:
Это — секрет! —

под рев зала и грохот аплодисментов закончил свое выступление лихой конъюнктурщик.

Как все это было непохоже на веселые и злободневные представления студенческой «живгазеты» ИСИ, на

изобретательные и боевые спектакли «Комсоглаза»!

Тяжелое положение, в котором оказался легкий жанр, тревожило не только многих эстрадных артистов, но, разумеется, и общественность. Нужно было как-то обуздать разбушевавшуюся стихию чуждой советскому зрителю пошлости, а иногда и откровенной похабщины. Весной 1928 года в Ленинградском областном совете был поставлен вопрос об открытии в городе государственного мюзик-холла, который должен был стать организующим центром всей ленинградской эстрады. Мюзик-холл передавался в ведение Центрального управления госцирками (ЦУГЦ). Для контроля над его репертуаром создавался художественно-политический совет. И одним из самых важных был вопрос о будущих зрителях мюзик-холла. «Оздоровление» публики было решено провести следующим образом: 60 процентов всех билетов распространять только в рабочих организациях и при установленных довольно высоких кассовых ценах предоставлять рабочим 45 процентов скидки. В общем, планы были прекрасные, действительность оказалась гораздо печальнее.

При организации мюзик-холла сразу же было допущено несколько ошибок, существенно повлиявших на ход событий. Неудачно был выбран художественно-политический совет. Одна из ошибок заключалась и в том, что мюзик-холл начали создавать «на чужих костях». Ему отдавали помещение Драматического театра Госнардома. Этот театр существовал уже почти год и успел хорошо зарекомендовать себя у зрителей. И все же из-за мюзик-холла он был закрыт, труппа распущена. Это произвело неприятное впечатление и в какой-то степени заранее настроило ленинградскую общественность против агрессивного «типичного детища буржуазного Запада». И самым серьезным упущением были, конечно, непродуманность и торопливость при составлении репертуара. Для начала было решено перенести в Ленинград почти целиком программу Московского мюзик-холла «Чудеса XXI века».

Черкасова и его друзей очень интересовал новый мюзик-холл, они возлагали на него определенные надежды. 7 декабря 1928 года они отправились на премьеру «Чудеса XXI века, или Последний извозчик Ленинграда», но были весьма разочарованы. Трудно было предъявить претензии к отдельным до блеска отшлифованным чисто цирковым номерам, таким, как «австралийские дровосеки — Джонсон и Лаурер», «бронзовые люди — 2 Рейни 2», «Брамсон — волшебные обручи». Понравился им танцевальный дуэт «Ивер и Нельсон», сатирические монологи Н. Смирнова-Сокольского. Недоумение вызывали некоторые

танцы сорока пяти «girls» в постановке прибывшего из Москвы хореографа Касьяна Голейзовского.

Литературная сторона представления вообще не выдерживала никакой критики.

Следя остроты и гибкость физкультур,
В зале никто не будет хмур —

такими словами конферансье открывал программу. Восхваляя работников некой кооперации «Облрыбпром» за выполнение плана и острое «классовое чутье», со сцены торжественно объявляли:

А тех (рыб), что есть бы мог буржуй,
Трест не ловил среди прозрачных струй!

Выходя после представления, Березов посмотрел на Черкасова:

— Ну, как тебе все это?

— Я тебе отвечу словами только что увиденной программы:

Ведь от этих-то стерв
Так страдает наш нерв!

Друзья рассмеялись, но не очень весело. Они понимали, что все эти литературные «перлы» были неким идеологическим соусом к главному блюду — новым танцам все тех же «girls» под общим названием «Япония — Европа». Много говорилось о том, что эти танцевальные номера сатирически изображают всевозможные пороки буржуазии, ее «разложение». Это могло бы стать правдой, если бы «загнивание Запада» не изображалось с таким смаком, постановочным размахом, можно сказать, уважительно. Вот это «уважение к разложению» и было основным изъяном всех программ как Ленинградского, так и Московского мюзик-холлов.

1 марта 1929 года в мюзик-холле вновь состоялась премьера — аттракционное представление «С неба свалились» в постановке А. Феона и К. Голейзовского. Этой программе, в которой в самом недалеком будущем предстояло принять участие и Черкасову, суждена была более долгая жизнь, нежели ее предшественницам. В прессе сразу же было отмечено, что «С неба свалились» чуть-чуть отличается в лучшую сторону от прежних программ. В обозрении приняли участие несколько лучших самодеятельных и физкультурных коллективов города. Но, несмотря на все это, упреки новой постановке в основном оставались прежними.

Мюзик-холл весьма нуждался в новых интересных номерах, и, конечно, Черкасов, Чирков и Березов с их знаменитым танцем не могли выпасть из поля зрения мюзик-холльного руководства. Летом 1929 года произошло одно событие, которое увеличило популярность «???» и сделало их номер особенно желанным приобретением для мюзик-холла.

В десятых числах июля по всему городу были расклеены афиши такого содержания:

«В Большом зале филармонии (площадь Лассаля, 2) в понедельник, 15 июля, состоится экстраординарный концерт для прибывающих на океанском пароходе „Кап-Полонио“ 450 иностранцев. Билеты в ограниченном количестве».

Объявленная в афишах программа концерта была интересной, но не только это привлекало внимание публики. Как писал один из рабкоров, «обыватель готов заложить самого себя, свою жену и детей», лишь бы только попасть на этот концерт и увидеть «живых миллионеров». Какая-то часть прессы тоже поддерживала этот нездоровый ажиотаж.

15 июля Большой зал филармонии утопал в море безукоризненных серых костюмов и ярких галстуков, в шелках вечерних туалетов и дорогих мехах.

«На этот экстраординарный концерт пригласили не только самых лучших артистов Ленинграда, но и художественную самодеятельность, — рассказывает П.А. Березов. — Много было русских национальных номеров — песни, танцы, оркестр балалаечников или, как его объявили по-английски, „орхестр рашен банджо“. И наша жизнерадостная тройка должна была выступать. В общем, идет концерт, все хорошо. Объявляют нас, выходим. И как-то не по себе стало — сидят перед нами живые капиталисты, впервые ведь такое видим. Кончился наш номер, и вдруг — что такое?! Капиталисты встают, лезут в карманы и начинают нам аплодировать… бумажниками. Мы потом поинтересовались, что же это означает, и нам объяснили: это означает, что, по их мнению, вы стоите любой цены!»

После такого успеха руководство мюзик-холла с новой силой возобновило свои атаки на «Чарли Чаплина, Пата и Паташона». Это совпало с трудным для Черкасова периодом сомнений, неуверенности в своих силах в качестве драматического актера. Путь эксцентрики казался таким надежным, и Черкасов принял предложение перейти в труппу мюзик-холла. Тем более что раскритикованный, руганый-переруганый мюзик-холл, казалось, решительно взялся за перестройку, поставив перед собой новые интересные задачи создания синтетического зрелища. Н. К. Черкасов пишет в «Записках советского актера»: «Увлеченный

желанием отдать свои силы поискам оригинального, свежего и яркого эстрадного представления, я после долгих колебаний все же решился двигаться дальше по уже сложившимся, выявившимся путям, на которых возможности мои, как казалось, были проверены. И я вступил в труппу мюзик-холла…»

Вместе с Черкасовым в мюзик-холл пришел и Березов. Чирков остался в ТЮЗе.

В новом сезоне у Ленинградского мюзик-холла все было новым: новое помещение на улице Ракова, 13 (капитально отремонтированное здание одного из лучших кинотеатров «Гранд-Палас»), новый постановщик (художественный руководитель Академической оперы Н. Смолич), новенькое, «с иголочки» представление — «Одиссея» (обозрение Гомера в обработке Николая Эрдмана и Владимира Масса) с новыми артистами в главных ролях: Одиссей — Н. Черкасов, его сын Телемак — П. Березов. Музыка была написана И. Дунаевским.

…Перед неувядающей, модно одетой красоткой Пенелопой стоит ее взрослый сын Телемак. На нем короткие штанишки, майка, незаметно переходящая в тунику, шелковые носки укреплены на икрах резинками. Нетерпеливо постукивая легкими спортивными туфлями, Телемак — уже в который раз! — спрашивает мать:

— Сколько можно? Ну почему ты не выходишь за него замуж?

— Телемакушка, но ведь он же глухой!

— Ну и что? Бетховен тоже был глухой!!! — орет сын.

Телемаку до смерти хочется выставить мать из дому.

Гневно тряся головой, но не забывая при этом поправлять кокетливую прическу, сын предлагает матери все новых и новых женихов. Верная Пенелопа непреклонна. Вот если бы появился претендент, хоть немного похожий на ее без вести пропавшего Одиссея, ну тогда дело другое, можно было бы и рискнуть. Тоскует верная Пенелопа, надрывается ее сыночек Телемак.

А в это время их муж и отец, «красавец» Одиссей переживает массу удивительных приключений. Вместе со своими закадычными товарищами он топает по свету, облаченный в темную майку и чуть прикрывающие колени рисунчатые брюки-гольф, в грубых шнурованных ботинках, свободно болтающихся вокруг его тощих лодыжек. Под мышкой Одиссей при всех обстоятельствах держит распухший от бумаг портфель — без ручки, но зато с массивными металлическими углами. Портфель, рассчитанный на века, портфель-символ. Одиссей изворотлив, жизнерадостен, может быть, не так уж и умен, зато хитрости хоть отбавляй. Он ловко выпутывается из самых трудных ситуаций, да еще при этом поет и танцует. А когда встречаются на его пути 30

обольстительных «girls» (то есть «древнегреческих сирен»), Одиссей доказывает, что и тут он малый не промах. И еще одним несомненным достоинством обладал Одиссей — свято верил в силу всякого рода справок, протоколов и резолюций. Да, этот Одиссей был странствующим рыцарем бюрократизма. Попав на остров, сплошь населенный одними злыми обезьянами, Одиссей — Черкасов, сверкая глазами из-под низкой густой челки à-la «древнегреческий мужик», вдохновенно кричит своим спутникам:

— Братцы-ы! Погибаем! Погиба-а-аем! Пишем резолюцию! Люди умирают, а резолюции остаются!!!

«Одиссея» шла с огромным успехом, достать на нее билеты было невозможно — после первых спектаклей все распродали надолго вперед. И это понятно: пьеса Эрдмана и Масса сценична, постановка Смолича блистательна, музыка Дунаевского свежа и своеобразна, диалоги действующих лиц веселы и остроумны.

Авторы «Одиссеи» учли главный закон жанра «перелицовок» — древние мифы и историю осмыслял со своей колокольни современный мещанин и обыватель, причем черты мещанина образца 1929 года были выявлены четко и остроумно. Кроме того, проведя некоторые аналогии, можно было вволю посмеяться над извечными проявлениями человеческой глупости, чванства, мелкого буквоедства. «Одиссея», как и прочие произведения такого жанра, не претендовала на то, чтобы стать разящей социальной сатирой. Ее можно было бы назвать одновременно и комедией нравов и комедией положений, поставленной по сценическим законам мюзик-холла.

«Одиссея» продержалась на сцене два месяца. 29 декабря 1929 года прошел последний спектакль. Как вспоминает Березов, расставаться со спектаклем и ему и Черкасову было жаль…

С 30 декабря в течение недели в мюзик-холле шла концертная программа «Аттракционы в действии». В ней Черкасов, Чирков и Березов снова исполняли свой танец. Чиркову трудно было совмещать вечерние выступления с работой в ТЮЗе, и вскоре его заменил новый Паташон — артист Клейман.

Театральная пресса продолжала относиться к мюзик-холлу прямо-таки кровожадно, и можно было только удивляться, как это он еще продолжает влачить свое «бесполезное» существование. Чуть ли не каждую неделю вопрос ставился ребром: нужно ликвидировать мюзик-холл. Тот же, кто признавал за мюзик-холлом право на временную отсрочку конца, призывал его «повернуть на 180°», «обновиться», «оздоровиться» и т. д. Но как это сделать? Рецептов никто не давал.

И тогда Ленинградский мюзик-холл попробовал бороться с собой своими собственными силами. Была создана так

называемая «обследовательская бригада», в которую вошли лучшие работники и общественники мюзик-холла: Барбетти, Липкин, Голованов, Дунаевский, Черкасов. Тщательно изучив и проанализировав работу мюзик-холла, все пять членов бригады пришли к единому мнению о необходимости серьезных изменений. Со своими выводами бригада ознакомила руководство мюзик-холла и через журнал «Рабочий и театр» общественность города: необходим коренной пересмотр репертуарной линии театра, «насыщение репертуара злободневным советским содержанием»; одним из важных условий успешной работы должен стать постоянный контроль общественности. От самих работников мюзик-холла требуется не только безукоризненное выполнение своих обязанностей, но и «ударный темп работы», соблюдение договора о соцсоревновании.

…70 человек, пришедшие днем И мая на конференцию ЦУГЦа, в огромном и пустынном зале мюзик-холла казались жалкой горсточкой. В ленинградскую систему ЦУГЦа входили цирк, театр сатиры и мюзик-холл с общим числом работников в 750 человек. Если учесть, что на конференцию посылали одного делегата от каждых пятерых человек, то сейчас в зале должно было бы присутствовать 150 делегатов. Явилось меньше половины.

Конференция шла вяло. Ничего нового выступающие не говорили — делились своими местными бедами, на что-то жаловались: кого-то обделили, где-то недодали… Оживление в зале началось, когда на трибуну поднялся один из делегатов мюзик-холла и начал рассказывать о его достижениях. В зале послышались смешки, хотя оратор говорил вполне серьезно. По его мнению, в прошедшем сезоне мюзик-холл добился успехов сразу в двух направлениях: во-первых, «почти изжито пьянство», а во-вторых, среди работников мюзик-холла в настоящее время «мат уже не играет доминирующей роли…».

— На кулаки перешли? — ехидно спросили из зала.

Оратор машинально кивнул, раздались жидкие аплодисменты. Незадачливый делегат смущенно заявил, что, правда, есть и недостатки в работе — вот «договор о соцсоревновании особенных результатов не дал…».

Николаю Черкасову, пришедшему из чистой, «высокогорной» атмосферы ТЮЗа, нравы, царившие среди большинства работников эстрады, казались дикими, несовместимыми с понятием о советском артисте.

Черкасов поднялся на трибуну одним из последних. Слушали его внимательно, заинтересованно, потому что говорил он о наболевшем, о том, что волновало и его самого, и других

артистов, всерьез думающих о дальнейших путях советской эстрады. Почему масса работников искусства так инертна в политическом отношении? Почему на общественную работу смотрят как на тяжелую и бессмысленную повинность, которую нужно волей-неволей отбывать? Пора наконец понять, что нужно не только хорошо петь, танцевать или показывать фокусы, но и уметь разбираться в текущих событиях. Без этого невозможно создать новое зрелище, близкое и необходимое советским людям. Необходимо бороться со всеми случаями пьянства, безнравственного поведения, хулиганства, еще нередких в среде работников эстрады.

Заканчивал свое выступление Черкасов рассказом об одном, к сожалению, типичном случае из повседневной жизни мюзик-холла.

— Один артист, — сказал он, — не будем сейчас называть его фамилию, регулярно избивает своего партнера за малейшую неудачу или ошибку, допущенную во время репетиции или исполнения номера на сцене…

Сидящие в зале не сразу заметили, когда Черкасов начал играть. Да, конечно, он мог и не называть фамилию распоясавшегося хулигана — многие из делегатов сразу поняли, о ком идет речь. Только в изображении Черкасова он совсем не был таким грозным, как его привыкли считать, а просто глупым, противным и смешным. Действительно, разве не противно и не смешно, когда здоровущий мужик, избивающий слабого человека, в ответ на увещевания говорит нахальным, нарочито писклявым голосом: «Не трогайте меня — я неврастеник». В зале хохотали безудержно.

Все той же весной 1930 года в Ленинград прибыл Московский мюзик-холл с программой «Аттракционы в действии», в Москву было отправлено ленинградское обозрение «С неба свалились».

В Москве артистов разместили в общежитии ЦУГЦа на Садовой улице, недалеко от мюзик-холла. Все общежитие занимало несколько небольших домиков, стоящих на месте нынешнего Театра кукол С. Образцова. (Кстати, Образцов в то время тоже выступал в мюзик-холле, исполняя «песенки с куклами».)

Черкасов и Березов поселились в одной комнате. Работали с утра до позднего вечера. Как всегда, летом открывалось много концертных площадок в садах и парках, работал Большой эстрадный театр в Парке культуры и отдыха имени Горького. С утра за исполнителями танца «Чарли Чаплин, Пат и Паташон» приезжала дежурная машина ЦУГЦа и целый день развозила их по разным концертам с одного конца Москвы на другой. А ведь

помимо этого, они еще как-никак были заняты в спектаклях мюзик-холла. Лето, похожее на головокружительный аттракцион, промелькнуло в бешеном темпе.

В конце лета Черкасову и Березову предложили остаться в Московском мюзик-холле, и они согласились.

Московский мюзик-холл, хотя и возник на несколько лет раньше Ленинградского, переживал точно такие же, только соответственно дольше затянувшиеся трудности. Точно так же ставился вопрос — «ликвидировать» или «не ликвидировать» мюзик-холл? Судьба его решалась в мае на первой конференции рабочего зрителя Московского мюзик-холла. Помимо деятелей искусства, на ней присутствовало 1500 делегатов от крупнейших рабочих предприятий Москвы. И зрители отстояли мюзик-холл. В резолюции конференции было записано, что нельзя закрывать самое массовое после кино зрелище, но что в дальнейшей практике мюзик-холла должно быть отдано предпочтение политически заостренному злободневному обозрению перед спектаклями типа «Аттракционы в действии».

Теперь оставалось только осуществить эти справедливые пожелания на деле, но, как всегда, это-то и было самым трудным.

Для нового сезона руководство Московского мюзик-холла заказало известным литераторам сценарии эстрадных обозрений на современные темы. Среди авторов были И. Ильф и Е. Петров, А. Жаров, Н. Сурин, В. Поляков. В качестве постановщиков в мюзик-холл пригласили режиссеров и артистов МХАТа Н. Горчакова, В. Станицына, М. Яншина. Первой постановкой сезона стало обозрение «Шестая мира» (автор А. Равич, режиссеры — Н. Горчаков и М. Яншин).

«Меня пригласил поработать в мюзик-холле Николай Михайлович Горчаков, — рассказывает народный артист СССР Михаил Михайлович Яншин. — Горчаков обладал большим вкусом, умел работать с авторами и отличался прекрасными организаторскими способностями. На его долю приходилась постановочная и организационная сторона дела, я должен был работать с актерами. Почти одновременно с нами в мюзик-холле появилось несколько молодых актеров, среди них Черкасов и Березов. И вот пришли мы, молодые люди, в группу таких уважаемых, почтенных, знаменитых в ту пору эстрадников, как Ярон, Гриль, Смирнов-Сокольский. Это ведь была своего рода каста. Наше появление они считали незаконным вторжением и, конечно, встретили нас в штыки.

«Шестая мира» — это означало нашу страну, СССР — шестую часть мира. Действие должно было происходить у нас и в Америке. Драматургически это было довольно-таки слабо

сделано. А при этом нужно было еще преодолевать сопротивление маститых актеров. Например, Ярон вообще не желал знать эту пьесу. Главным он считал свои собственные трюки. Он говорил: «Дайте мне трамвай, чтобы все висели на подножке, а я последним». — «Позвольте, но ведь действие-то происходит на Украине, в деревне, откуда там возьмется трамвай?!» — «А мне неважно, где у вас что происходит. Вы дайте мне трамвай, тогда увидите, что будет!»

Черкасов в «Шестой мира» играл эксцентрическую роль сыщика. Хорошо играл, смешно, но это, конечно, было ниже его возможностей. Из группы молодых актеров он был самый интересный. И по духу он был мне близкий человек. Я его очень долго и много уговаривал бросить мюзик-холл. Он был настолько талантлив, что не чувствовать этого мог только совсем уж ничего не понимающий человек. Почему я все время приставал к нему, почему все время убеждал вернуться на драматическую сцену?.. Потому что мне казалось, что Черкасов, как никто, этого заслуживает, что он должен отдать себя целиком искусству — а что ему может дать этот мюзик-холл, что?! Вот, например, Ярон приглашал его выступать вместе в концертах. Черкасов спрашивает: «А что я буду делать?» — «А вам ничего не надо делать. Вы высокий, вы стойте, а я буду вокруг вас, под вас, на вас…» Мюзик-холл… Я помню, даже были разговоры с Горчаковым, чтобы заманить Черкасова в Художественный театр. Мы считали, что он должен и может быть там. Я, конечно, не имел полномочий приглашать его в театр, а Горчаков, по-моему, не раз говорил с ним на эту тему — о Художественном театре. Но главное даже было не в этом, в какой театр уйти, а главное — чтобы он вообще переходил в драматический театр».

А сам Черкасов вспоминает: «Я тяжело переживал отрыв от театра и кино. Последний год работы на сцене Московского мюзик-холла оказался для меня внутренне особенно трудным».

По-прежнему главным в исполнительской эстрадной деятельности Черкасова оставался танец «Чарли Чаплин, Пат и Паташон». Количество выступлений Черкасова, Березова и Клеймана с этим номером в сезоне 1930/31 года было поистине астрономическим. Они совершили поездку по городам Поволжья — выступали в цирках Казани, Куйбышева, Саратова, Волгограда и других городов. Маршруты были разнообразными и интересными, было много новых впечатлений, неизменным оставалось одно — его «роль».

«Чарли Чаплин, Пат и Паташон» неожиданно для публики появлялись на барьере арены. Здесь они и начинали свой номер. Затем Черкасов, Березов и Клейман перебегали на арену, где

специально для них были настланы большие квадратные деревянные щиты, какие обычно устанавливают в цирке для велосипедистов.

В цирках и на эстрадах у Черкасова, Березова и Клеймана появилось множество подражателей, но самих первых исполнителей «танец» все меньше и меньше удовлетворял. «Незаметно для себя мы выросли из его тесных рамок», — вспоминает Черкасов.

В этом же сезоне 1930/31 года Черкасов сыграл на сцене Московского мюзик-холла, помимо «сыщика» в «Шестой мира», еще несколько ролей, но независимо от того, были ли они совсем маленькие или покрупнее, являлся ли он на сцену безымянным «пианистом» или носил громкий титул «епископа Кентерберийского», эти роли не приносили ему творческого удовлетворения и радости. Эти роли требовали физической тренированности, ловкости, изобретательности, но оставляли свободными ум и сердце. Возможность лишний раз сорвать аплодисменты каким-то новым движением, необычным поворотом или изгибом тела уже не казалась артисту такой соблазнительной, как прежде. Черкасов все острее тосковал по настоящему общению со зрительным залом, по его сопереживанию.

Но, как всегда оно и бывает в жизни, чтобы окончательно порвать со старым, требуется какое-то время, и не только для внутренних сомнений и переживаний, но и для устройства всяческих самых заурядных житейских дел. Разговоры с Горчаковым ничем не кончились, в ТЮЗ возвращаться он не хотел, и в общем, так и не было определенного драматического театра, куда бы Черкасов мог перейти. Весной 1931 года Черкасов стал отцом. У него родилась дочь. Надо было возвращаться в Ленинград. К заботам о родительской семье прибавлялась немалая забота о семье собственной. Приспела пора обзаводиться своим «домом», то есть хотя бы комнатой. И весьма срочно. Родителей жены, в квартире которых был временный приют молодой четы, переселяли из ведомственного дома на проспекте Чернышевского. Для помощи семье мюзик-холл давал самые большие возможности, и материальные соображения, хоть и не были самыми главными, все же играли существенную роль в оттягивании разлуки с эстрадной деятельностью. Кроме того, трудно было решиться «расколоть» многолетний номер — все-таки с ним были связаны еще два человека…

Со всеми колебаниями и сомнениями сразу же было покончено, когда Черкасов получил приглашение от режиссера Б. Дмоховского вступить в труппу организованного в Ленинграде

передвижного театра «Комедия». «Я с радостью ухватился за это предложение и тотчас покинул Московский мюзик-холл», — вспоминает Черкасов. Весной 1931 года он вернулся в родной город.

В мире драмы

На первый взгляд «Комедия» была незавидным театром. Стационарной сцены она не имела и кочевала по Домам культуры, по окраинным рабочим клубам. Однако среди шестнадцати передвижных ленинградских трупп разного типа «Комедия» была самой сильной и, что было тогда для Черкасова важно, не обслуживала другие города области. Жена с ребенком нуждались в его постоянной помощи и заботе.

Когда Черкасов вступил в труппу «Комедии», она довольно болезненно переживала навязанное ей объединение со слабой труппой расформированного агиттеатра «Атеист» и переход в ведение «Дома безбожника». Так появились в репертуаре театра наряду с классической и современной комедией антиклерикальные пьесы, в которых Черкасову были поручены серьезные драматические роли. По правде говоря, в его расчеты не входило столь стремительное изменение актерского амплуа. Но отступать было некуда.

Для начала Черкасова заняли в довольно примитивной комедии «Люди и свиньи» А. Мариенгофа. Живо исполненная роль комсомольца Кудряшова утонула в невыразительном спектакле.

В пьесе В. Градова и В. Орлова «Миллион Антониев» Черкасов уже играл главного героя — авантюриста Байуотерса. Режиссер Дмоховский старался преодолеть схематизм сатирического детектива введением психологизма, хотя бы и мелодраматического. Приключения убийцы, бежавшего из тюрьмы в одежде патера и благодаря своей ловкости и жестокости проделавшего головокружительное восхождение по ступеням церковной иерархии к папской тиаре, изобиловали парадоксальными и гротескными ситуациями. Черкасов обыгрывал их, но сдержанно. Менявший личины Байуотерс в изображении Черкасова оставался грубым, циничным и изворотливым хищником. Актер не поддался соблазну романтического сочувствия к удачливому беглецу каторжнику. Напротив, он снижал образ, наделял его психологией банального буржуа. Заданная режиссером в целом реалистическая трактовка характера была проведена Черкасовым последовательно и точно. И в то же время он, учитывая условности антиклерикального детектива, сумел выказать легкую иронию к своему герою.

Эта особенность черкасовской игры была отмечена прессой как признак сценической зрелости. А критике было с кем сравнивать дебютанта драматической сцены: в спектакле в

мастерски отточенных небольших ролях выступали любимцы публики Е. Грановская и С. Надеж-дин, законченно художественный образ современного князя церкви кардинала Ахчели создал Б. Бабочкин.

Спектакль хорошо принимался рабочим зрителем и прошел более 250 раз. В судьбе Черкасова он стал переломным. Буфф-эксцентрик сделал серьезную заявку на драматического актера. Он остро и самокритично ощутил тот процесс изживания принципов и форм «левого» искусства, который к началу 1930-х годов охватил советскую сцену.

Общественная потребность в глубоком постижении нового человека — строителя социализма выдвигала зрелое искусство академических театров на передний край советской культуры. Теоретики левацких творческих группировок, домогавшихся господства над всеми театрами, правда, усилили демагогические нападки на реалистические завоевания советской сцены. Так, не ограничиваясь нигилистическим отношением к классике и ее традициям, они объявили систему Станиславского «идеалистической», выдающийся мхатовский спектакль «Броненосец 14—69» — «реакционным». Но постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932 год), ликвидировавшее Российскую ассоциацию пролетарских писателей (РАПП) и предусматривавшее организацию единого союза советских писателей, создало благоприятные условия для развития литературы и искусства на основе метода социалистического реализма.

В это самое время Черкасов упорно старается овладеть основами реалистической игры, уяснить сущность сценического перевоплощения и переживания.

Если раньше молодой актер слушал лишь режиссеров и критиков, то теперь в клубах и Домах культуры он во время спектаклей и встреч со зрителями внимательно наблюдал их реакцию, старался понять, чем обусловлены их рассуждения и оценки. И оказывалось, что все подлинно художественное, правдивое их волновало, радовало, а незрелое и надуманное оставляло холодными, а то и отвергалось. «Именно зрители этих театров, — писал Черкасов в газетной статье 1937 года, — больше всего дали мне понять, что от эксцентрики и гротеска, которыми я тогда увлекался, следует перейти к реалистическому созданию образов». Особенно нравилось Черкасову играть для красноармейцев и краснофлотцев. С таким зрителем, веселым, отзывчивым и благодарным, он столкнулся впервые и полюбил его на всю жизнь.

Вообще 1931—1932 годы были важными для человеческого и гражданского возмужания Черкасова. Вслед за пестрыми впечатлениями о жизни, вынесенными эстрадником из гастрольных скитаний, приходило осознание великого плана преобразования страны. Росла потребность своего актерского участия в созидательном усилии народа. «Пожалуй, мне никогда еще не приходилось выполнять столь активных агитационно-пропагандистских функций на сцене, и я увлеченно отдавался такой задаче», — замечал актер о своей работе в «Комедии».

Тогда же начал Черкасов и скорбный счет утратам. Без опыта утрат не бывает истинной зрелости.

В октябре 1930 года скончался отец. На похороны Черкасов приезжал из Москвы. На причет матери — «Как мы теперь с Верочкой жить-то будем?» — он обещал свою помощь и слова своего никогда не нарушал.

Близко коснулся Черкасова и трагический случай, который летом 1931 года разыгрался у него на глазах.

…Катер с группой актеров «Комедии» отчалил от Дворцовой набережной. Николай Черкасов последний раз помахал матери и сестре, пришедшим его проводить, и тут увидел бегущего Бабочкина. Пришлось делать разворот за опоздавшим.

— Ну, не будет пути, — кто-то притворно вздохнул по-стариковски.

При чудесной погоде с праздничным настроением ехали к подшефным морякам Кронштадта со спектаклем «Миллион Антониев». Все уселись на палубе. Черкасов — ближе к носу катера, рядом со свояченицей, актрисой Натальей Васильевой. Суденышко бойко бежало по течению Невы. Остались позади Адмиралтейство, Сенат, Академия художеств. Поравнялись с белым, залитым солнцем зданием Горного института. Впереди ширилась сияющая гладь Маркизовой лужи.

Навстречу быстро двигался пароход. Как мощный плуг, он взрезал водное поло, и два высоких вала расходились за его кормой.

— Похоже, что иностранный, — заинтересовались им актеры.

Суда прошли близко друг к другу. И тотчас кипящая волна выросла перед катером.

— Как красиво! — воскликнула Наталья Николаевна и раскрыла зонтик, защищаясь от брызг.

Тяжелый гребень медленно перекатился через бак и обрушился на пассажиров. Одних, как Грановскую, Надеждина, Де-Лазари, он бросил под лавку. Других потащил за собой. Через несколько мгновений ошеломленный и мокрый до нитки Черкасов с ужасом понял, что его спутницу и еще кого-то смыло

за борт. Тех, кто держался на воде, подобрали. Но Наталья Николаевна утонула сразу.

Гибель молодой, красивой и одаренной женщины в беззаботной и веселой обстановке потрясла Черкасова.

А через год он хоронил бабушку Александру Павловну. Вскоре после смерти отца Адриана ее разбил паралич. Последние месяцы жизни Александра Павловна находилась у дочери на 10-й Красноармейской. Бабушка была добрым, душевным человеком, и внук горевал над ее гробом.

Дела в «Комедии» шли своим чередом. В 1932 году театр отпраздновал новоселье — ему выделили постоянное помещение на Литейном проспекте. Театр избавился от опеки Дома безбожника, но в репертуаре эта «специализация» еще сказывалась: пьесы П. Мериме («Театр Клары Газуль, испанской комедиантки») привлекли «Комедию» своим антиклерикальным духом. Три пьесы шли в один вечер. И в каждой Черкасов был занят. В одной («Женщина-дьявол») он играл фанатичного монаха-инквизитора. Только не старика, как в тюзовском «Тиле Уленшпигеле», а совсем молодого. Изображая юного женоненавистника Антонио, побежденного любовью, актер приближался к пародии, настолько острым был внешний рисунок роли. Ироническая ретушь персонажа, наложенная Черкасовым, однако, не мешала ему четко обрисовывать все состояния души страстного аскета. Актер сумел выразить человеческую правду роли, оставаясь во всем органичным гротесковой атмосфере спектакля.

В «Карете святых даров» роль у Черкасова была, можно сказать, противоположной. Перуанский вице-король — старик, прикованный подагрой к креслу, но не желающий расстаться со своими страстишками. Актеру приходилось трудно: резко ограниченный в движении, он без малого час «торчал» на сцене и все говорил, говорил… Никогда еще Черкасов не работал над текстом столь упорно и много и роль, которая могла оказаться провальной, пропитал комедийной солью и вытянул.

И совсем уж не подходил актер — и по внешним данным, и по своей склонности к остроакцентированной игре — на роль любовника, офицера дона Пабло в третьей пьесе «Рай и ад». Все силы Черкасов тратил на то, чтобы отданный в руки инквизиции своей возлюбленной за мнимую измену и ею же спасенный пылкий офицер — не дай бог! — не показался в чем-то смешным. А сделать это актеру было так просто…

«Комедия» была не лучшим, но удобным местом, где Черкасов мог спокойно разобраться — самая пора подошла — в своих театральных пристрастиях, во всем своем актерском

«хозяйстве». Там он, руководя местным комитетом профсоюзной организации и выбранный в состав обкома союза работников искусств, проявился как общественник не только убежденный, но и прирожденный. Для него открылись новые источники вдохновения. «…Я находил все более прочную опору своим интересам, — отмечал Черкасов в „Записках советского актера“. — Удалось выйти за пределы узкой профессиональной ограниченности, связывавшей меня в недавнем прошлом, что, в свою очередь, сильно содействовало моему росту, моей творческой перестройке».

С возвращением Черкасова в Ленинград сразу же возобновились его связи с кинематографом. Казалось, сбываются слова Пиотровского о том, что после «Луны слева» Черкасова обязательно будут снимать. «Родной брат», «Всадники ветра», «Счастье», «Первая любовь», «Женитьба Яна Кнукке», «Люблю ли тебя?», «Кто твой друг?» — вот те более или менее популярные немые киноленты, в которых пробовали свои силы будущие известные сценаристы и режиссеры и в которых снимался Николай Черкасов.

Играя злобного и ничтожного полицейского агента («Счастье»), депутата парламента — фашиста («Первая любовь»), милитариста капитана Пфааля («Женитьба Яна Кнукке»), актер наделял их точными, социально заостренными характеристиками. Во всех этих маленьких ролях элементы эксцентрики уже не были для него самоцелью, а служили средством сатирической обрисовки персонажа.

Эпизодические роли в кинофильмах начала 30-х годов давали Черкасову определенные профессиональные навыки, но никак не отражали глубоких изменений, происходящих в нем. Инерция его комедийно-эксцентрического амплуа продолжала действовать на постановщиков, между тем как самого актера и в кино начали привлекать сложные человеческие характеры, роли драматические. «Я накапливал внутренние силы для решения таких задач», — свидетельствует Черкасов.

Летом 1932 года его пригласили сняться в эпизоде одного из первых звуковых советских фильмов — «Встречный». Черкасов должен был не более чем поприсутствовать в кадре, изображая милиционера на посту. Как всегда, актер отнесся к работе очень серьезно. Кто-то из постановщиков бросил ждавшему указаний Черкасову: «А ты напевай что-нибудь про себя…»

«Не прошло и мгновения, — рассказывает очевидец, — как он на наших глазах совершенно преобразился. Лицо его построжело, казалось, он стал еще выше ростом, глаза, устремленные вдаль, были сосредоточенно-грустны.

Заводы, вставайте,
Шеренги смыкайте… —

пел, вернее, тихонько выборматывал Черкасов эту популярную в те времена песню немецких пролетариев… Все мы с тревогой следили за тяжелыми классовыми боями, которые вел немецкий рабочий класс с фашизмом, — через полгода с небольшим к власти в Германии пришла клика Гитлера… Пустячный, проходной эпизод вдруг приобрел глубину и объемность… И тут дело было не только в мгновенном выборе Черкасовым именно этой песни Эйслера, но и в том, как он ее пел.

На бой, пролетарий, за депо свое… —

тихонько пел милиционер на посту, и вся его длинная фигура выражала, нет, не боевой приказ, а затаенную тревогу, которая в те дни не оставляла нас». Тогда на съемке Арнштам впервые встретился с Черкасовым, поэтому он и посчитал это «мгновенным озарением» актера, его «интуицией». На самом деле это было закономерным следствием общественной позиции Черкасова, его гражданских чувств. К сожалению, эпизод не вошел в картину.

Дебютом Черкасова в звуковом кино стала роль рабочего Гайдуля в фильме режиссера М. Дубсона «Граница». Она тоже была невелика, но внимательные критики отме-. тили, что на сей раз Черкасов не обостряет характеристику персонажа привычными внешними средствами, а делает попытку раскрыть внутренние мотивы его поведения.

Если в ночь на новый, 1933 год актер театра «Комедия» Николай Черкасов и загадывал какое-то желание, то, конечно, не о переходе в Государственный академический театр драмы. Никаких явных намерений попасть на сцену «Александринки» у него не было. И в наступившем 1933 году, проходя мимо знаменитого творения Карла Росси и глядя на квадригу коней, венчающую фронтон здания, Черкасов совсем не предполагал, что через несколько месяцев он свяжет себя со старейшим русским театром на всю жизнь.

А между тем развертывались события, совершались действия, благодаря которым Черкасов быстро и неожиданно оказался в труппе «академиков». Видимая цепь этих причин начинается с

перемены художественного руководства Госдрамы.

В самом конце 1932 года, когда после торжеств по случаю 100-летия театра его внутренняя жизнь вошла в свои будничные берега, приказом наркома просвещения режиссером театра был назначен Б. Сушкевич. Он намеревался осваивать на академической сцене классику, готовился ставить трагедию Пушкина «Борис Годунов». Репертуарный курс, эстетический метод, научный марксистский подход к исторической теме, к эпохе, изображенной Пушкиным, — все должно было решиться в этом огромном спектакле, для которого был нужен полный состав труппы.

«С чувством громадной ответственности приступаю я к большой, трудной, но вместе с тем благодарной работе, — приводила пресса слова Сушкевича. — Ленгосдрама — театр больших художников… В нем я надеюсь найти отклик на ту идейную и художественную принципиальность, без которой, по моему убеждению, не может быть ни единства, ни большого масштаба в искусстве, не может быть искусства, достойного нашей эпохи».

Назначение Сушкевича, режиссера-педагога большой культуры, широких взглядов, должно было оздоровить рабочую обстановку в заслуженной труппе, укрепить ее идейно-художественное единство. Мхатовец с 25-летним стажем, входивший в ядро Первой студии и до последнего времени являвшийся одним из основных художественных руководителей МХТ-2, был призван помочь старейшему русскому театру решительнее развивать свои славные реалистические традиции.

Неизвестно, как возникла у Сушкевича мысль взять к себе Черкасова. Своим ли многоопытным глазом отметил актера для нужной роли, увидев его на сцене, или внял совету заведующего репертуарно-методологической частью театра К. Державина, который прекрасно знал всех ленинградских акгеров?

Ничего этого Черкасов не ведал, направляясь ясным январским днем на встречу по приглашению Сушкевича. Радостное предчувствие не покидало Черкасова по пути в театр.

Когда он вошел в кабинет к главному режиссеру, навстречу ему поднялся дородный мужчина лет пятидесяти. Несмотря на артистическую «бабочку», его скорее можно было принять за профессора. С приветливыми словами, улыбаясь, он сделал несколько грузных шагов навстречу Посетителю, протянул пухлую сильную руку.

Черкасов узнал в нем того режиссера, который летом 1919 года ставил «Разбойников» в Большом драматическом театре. Ему хорошо запомнились репетиции шиллеровской трагедии и тот

авторитет, которым пользовался у труппы молодой режиссер-мхатовец, приезжавший на репетиции из Петергофа.

Усадив гостя в кресло, глядя на него внимательно и доброжелательно, Борис Михайлович Сушкевич рассказал о творческой программе, разработанной им для академической сцены. Он словно предупреждал актера: вот что тебя ожидает. Интересует ли тебя это? Готов ли ты встать под новые для тебя знамена?

Когда же Сушкевич спросил Черкасова о его актерской биографии, тот в шутку признался, что является до некоторой степени его учеником. Ведь он был статистом в «Разбойниках», а главное — Владимир Васильевич Максимов, игравший Карла Моора, учил его потом в институте. Это как-то сразу сблизило собеседников. Теперь больше говорил Черкасов, сначала посмеиваясь над своей актерской «одиссеей», затем с увлечением — о театре завтрашнего дня, каким он его представляет.

Встреча закончилась тем, что главный режиссер предложил актеру место в труппе и роль Варлаама в «Борисе Годунове». Черкасов не колебался и не раздумывал. Хотя риск был большой. В «Комедии» у него было прочное положение в ведущем составе. Тут же предстояло начинать сызнова. Но Черкасов избрал верный путь — путь непрестанного учения, единственный, ведущий к мастерству.

Постановка пушкинской трагедии, рассчитанная на полгода, требовала напряжения всех творческих сил театра. Но на афише должны были появляться новые названия, да и занятость в репетициях у многих актеров была небольшой. Поэтому параллельно с «Борисом Годуновым» готовились другие спектакли. В пьесе А. Афиногенова «Ложь» Черкасов готовил роль комсомольца Алеши Кулика. Но ее постановка не была доведена до конца.

Дебют Черкасова состоялся в условиях для него малоблагоприятных. На недавно открывшейся в помещении бывшего театра «Пассаж» Малой сцене он сыграл в январе 1934 года роль Сенечки Перчаткина в комедии «Чужой ребенок».

На Малой сцене Госдрамы предполагалось проверять новые пьесы, искать и испытывать свежие постановочные приемы, поощрять творческий рост молодежи. Получившая впоследствии довольно широкую известность комедия В. Шкваркина уже в конце 1933 года прошла с большим успехом в Московском театре сатиры и в Ленинградском театре комедии. Но на Малой сцене постановка не удалась, несмотря на участие таких замечательных актеров, как Б. Горин-Горяинов, Е. Корчагина-Александровская, Н. Вальяно. Постановщики (Горин-Горяинов и В. Дудин) не

уберeглись от вульгарно-социологического подхода к персонажам комедии. Спектакль вышел тяжеловатым. Без комедийной легкости отдельные места зазвучали неумно, а то и пошло.

Режиссура не помогла Черкасову существенно оживить и обогатить мало разработанный драматургом образ. Кепка набекрень, баки, неизменная гитара в руках — Черкасов изображал трепача-мещанина, вызывая оживление и аплодисменты невзыскательных зрителей. Юмор положений, на котором строилась роль, не сливался с более серьезным общим тоном спектакля, отдавал натужностью. Черкасов играл без подъема. На сцене чувствовал себя неуютно. Ему даже казалось, что он слишком высок ростом для Сенечки Перчаткина. Актеру пришлось мобилизовать и кое-какие свои испытанные средства. То, умещаясь за крохотным кустиком, он вырастал чуть ли не выше соседнего деревца, то из-за ширмы длиннющие руки тянулись к графину. Но и развернуться в комедийной эксцентрике актеру не было возможности.

Провала у Черкасова не случилось. Борис Лавренев даже писал в рецензии, что молодой актер «показал себя с самой лучшей стороны в легкомысленном „Чужом ребенке“. Однако ничего нового Черкасов не создал и не приобрел. Этой ролью он невольно подкреплял, да еще без обычного блеска, репутацию актера-эксцентрика из мюзик-холла. И получалось, что вроде правы были скептики из числа труппы, которые встретили его приход в театр открытым недоумением: зачем-де нам эстрадный комик? Чувство досады, словно получил на экзамене не по своей вине неважный балл, у Черкасова было так велико, что толкнуло его на выступление в „Ленинградской правде“:

«Я никак не могу причислить роль Сенечки Перчаткина к своим актерским достижениям. Слишком несерьезна и поверхностна ее драматическая фактура. Молодой актер особенно нуждается в глубоком, умном и творчески ценном драматургическом материале. Иначе перед ним встает опасность обзавестись штампами работы и забыть об основном требовании, которое наша эпоха предъявляет к художникам сцены: высокая идейность, острота и свежесть мысли, богатство выразительных средств».

Совсем иной была серьезная роль частного сыщика Айка Ауэрбаха, которую Черкасов в конце мая того же года сыграл в пьесе Дж. Дос Пассоса «Вершины счастья». Писатель был тогда известен в СССР по книгам «Сорок вторая параллель» и «1919 год». Его «телеграфный» стиль входил в моду у тех литераторов, которые желали слыть всегда современными.

Пьесу о тщете погони за счастьем среднего американца в

бесчеловечном царстве чистогана ставил на Малой сцене В. Кожич. Мелкого пройдоху, воображавшего себя детективным писателем и скатившегося к предательству своих товарищей, Черкасов задумал сыграть в сложном рисунке — с внешней мягкостью и даже подкупающей теплотой. По известной формуле в «злом» искал «доброго». Тем гаже должна была предстать низменная сущность «славного парня» Айка. Отказавшись от жесткой социологической маски и от сатирико-разоблачительной интонации, исполнитель акцентировал обыденные и юмористические стороны поведения Айка Ауэрбаха, например, его страсть к переодеваниям, к личинам («гонщик», «фат», «ветеран»). Это приглушало социально-этическую остроту образа. Недалекий, заигравшийся в детектива подленький обыватель не создавал яркого представления о страшной язве реакции, разъедавшей изнутри американское общество. Для актера, бежавшего от «жирных» красок и резких штрихов, психологическая разработка образа была такой увлекательной. Как тут было соблюсти меру! Хотя рецензенты и хвалили «умный спектакль молодежи», Черкасов, вникая в пьесу, вглядываясь в хорошо слаженную игру партнеров (Б. Бабочкин, Н. Рашевская, Е. Карякина), чувствовал неточность созданного им образа.

«Я только на сорок восьмом представлении неожиданно нашел и понял нужную деталь — правильный выход. И это решило успех роли», — рассказывал Черкасов в 1939 году.

Через неделю после премьеры «Вершины счастья» Черкасов наконец-то был вызван на репетицию «Бориса Годунова». В труппе чувствовался большой подъем. Встреча с гениальным творением Пушкина была для всех радостна и ответственна. Историк по образованию, Сушкевич, уже четыре года занимавшийся режиссерской разработкой «Бориса Годунова» и пытавшийся поставить его в МХТ-2, сверхзадачу спектакля видел в выявлении социального конфликта царя с народом и царя с боярами. Как точно обобщал вопрос К. Державин, «задача интерпретации пушкинской трагедии в наши дни состоит в том, чтобы создать монументальный образ эпохи в ее основных классовых очертаниях, чтобы раскрыть замысел Пушкина в его исходных мотивах».

Мысль поставить трагедию Пушкина была у многих режиссеров. Но только Сушкевич сумел осуществить первую послереволюционную постановку «Бориса Годунова». Он тщательно изучил мхатовский спектакль 1907 года и, вовсе не стремясь его повторять, использовал опыт построения массовых сцен, идеи отдельных мизансцен.

После того как роли были распределены и обсуждены, до

осени наступила пора самостоятельной работы над образами. Черкасов ездил на гастроли в Таганрог с «Чужим ребенком», снимался в кино.

Сцена театра в течение лета переоборудовалась. Для быстрой смены картин, а их было двадцать шесть, устраивался двойной вращающийся круг и система легко разбирающихся декораций. Подбирались и шились костюмы, изготовлялись сотни париков, оружие, кубки и прочий реквизит числом более 1700 предметов.

В сентябре начались регулярные репетиции. В октябре они были перенесены на большую сцену и шли уже в объемных декорациях, выполненных по эскизам художника Г. Руди в стиле московской архитектуры XVI века.

Черкасов, как и все, приходил каждый день в театр к половине двенадцатого и вместе со своим партнером Ф. Гороховым — Мисаилом увлеченно и старательно работал над сценой в корчме. Роль Варлаама далась Черкасову легко, отлилась цельно и без помарок. Музыкальность Черкасова сказалась на внутреннем ритме и скрытой мелодии, которые держали и вели действие. В двух песнях, которые выразительно и интересно исполнял Черкасов, — «Ты проходишь мимо келии, драгая…» и «Как во городе было во Казани» — музыкальное течение выходило на поверхность, но ощущения оперности все равно не возникало. В репликах Варлаама пушкинский текст звучал сочно, весомо в широком диапазоне черкасовского голоса, мастерски расцвеченного интонациями. Голос был грубый, пропитой, напористый, под стать гулящему «старцу». Напряженное действие, колеблющееся между трагическим и смешным, жило единством слова и игры. Варлаам и Мисаил являли собой дуэт такой слаженности и законченности, что он мог потом много лет существовать как отдельный концертный номер.

Режиссер их одобрил. И сценой в корчме много не занимался, справедливо полагая, что к генеральной она вполне дозреет. Другие роли и картины волновали Сушкевича. Черкасов, более свободный, чем многие участники репетиций, имел возможность наблюдать, как, сидя за режиссерским столиком, Сушкевич отлаживал огромный механизм спектакля, добивался, чтобы он начал жить единой жизнью. С группами «гайдуков», «нищих-слепцов», «рынд», «польских дам», когда на сцене собиралось до двухсот человек, сладить было не так просто даже опытному постановщику и его помощникам-режиссерам.

Приподнятое творческое настроение не покидало участников спектакля, разбитых на тринадцать групп. Группы вступали в соцсоревнование за успешное проведение репетиций: «монахи» с

«поляками» и так далее.

Роль царя Бориса готовил И. Певцов. Но за месяц до премьеры он умер. Для театра это была невосполнимая потеря. Николаю Черкасову не пришлось общаться с Илларионом Николаевичем Певцовым, если не считать репетиций «Лжи», но утрату он ощутил большую. Этот мудрый актер и несколько суровый, всегда собранный человек производил на Черкасова сильное впечатление.

Роль Бориса Годунова, неожиданно выпавшая Николаю Симонову, поначалу шла у него неровно. Сцена с призраком носила патологический характер. Однако внешний облик и речь царя Бориса были очень значительны. Для первой своей трагической роли актер готовил надежный фундамент.

Черкасов, задерживаясь на репетициях Сушкевича, не расставался с его брошюрой «Семь моментов работы над ролью», старался познать в действии систему Станиславского. Актерам нравилось работать с режиссером, который не только их уважал, но и умел вызвать у них нужное творческое состояние. Остановив исполнителя, Сушкевич, широко расставляя носки, шел к рампе с неизменным карандашом в руке. Доброжелательно и тактично он поправлял актера, вновь его прослушивал, чутко улавливая все удачи и недостатки исполнения. Он что-то шептал, подергивал себя за волосы. Потом давал полезный совет. Сушкевич был противником работы «до упаду». Во время репетиций были введены большие перерывы — все имели возможность подкрепиться, отдохнуть.

Борис у Симонова выходил величавым, умным, волевым. Мощно заявлял о себе трагический темперамент актера. Сушкевич не противился этому, хотя главным героем старался сделать эпоху. Тема личной вины, мук совести Годунова была максимально приглушена. Такова была социологическая поправка к Пушкину.

Интересным получался Самозванец — легкомысленный, но с народной хитрецой, с героическими мечтами и лирической мягкостью. Б. Бабочкин, только что вдохновенно сыгравший в кино Чапаева, находился в творческом расцвете. Фильм, который стал знаменитым уже на другой день после выхода на экраны (7 ноября 1934 года), принес актеру народное признание и большую славу. Однако при невольном сопоставлении с подлинным шедевром, каким был образ Чапаева, Лжедимитрий казался несколько вяловатым. Да и мудрено было Бабочкину обрести в этой роли правильное самочувствие, если постановщик, ориентируясь на последние сочинения историков, старался показать в спектакле вопреки истине и Пушкину, что

«Лжедимитрий и польское шляхетство несли в кондовую боярскую Русь свет из Европы», а летописца Пимена, юродивого Николку и злого чернеца делал боярскими агентами, участниками военного заговора против Бориса Годунова.

Первое представление «Комедии о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве…», как полно именовался в театральных программках «Борис Годунов», было назначено на 13 ноября 1934 года. Накануне на генеральной репетиции обнаружилось много недоделок, и настроение в труппе было тревожное…

Общественность и пресса проявляли повышенный интерес к постановке пушкинской трагедии.

Театр был полон. Вот пошел красный занавес, и на сцене появился величавый Борис Годунов. Весомые слова пушкинского текста начали облекаться Симоновым плотью, наполняться жизнью. Черкасов, уже в костюме и гриме устроившийся за кулисами, произносил беззвучно вместе с царем Борисом бессмертные строки трагедии, предугадывая все его жесты и движения. Было несомненно, что спектакль хорошо пошел, и это ощущение быстро овладело всеми его участниками.

Вот и первый антракт. Черкасов подправил грим, взял посох и мешок. В следующей, седьмой картине — его выход.

Когда в корчму, где сидел пробиравшийся в Литву Гришка Отрепьев, ввалились бродяги-чернецы, волна оживления пробежала по залу. Не то чтобы они чем-то напоминали Пата и Паташона, но контраст между огромным Варлаамом и юрким щуплым Мисаилом сразу же давал комический эффект. Одутловатая, но все еще могучая фигура Варлаама, набрякший нос, неухоженная борода, старая ряса обличали в нем закоренелого чревоугодника и бражника.

Не заботясь о надуманной социологической схеме постановки, Черкасов и Горохов изображали не деклассированных представителей, «мирских захребетников», а неунывающих русских странников. Сыгранный темпераментно, весело, даже иногда озорно, Варлаам ничем не противоречил духу пушкинской народной трагедии. Актер использовал острое искусство гротеска рассчитанно, подчинив его задаче создания цельного и жизненно правдивого образа.

Хорошо были приняты обе песни чернецов, вызвала интерес сцена борьбы Варлаама с приставами и его чтение примет «вора» Гришки Отрепьева. Вся картина прошла в живом ритме и закончилась под продолжительные аплодисменты.

Успех был несомненным. Но все же хвалебные отзывы, появившиеся в газетах, были для Черкасова неожиданными.

Исполнителя второстепенной роли называли рядом с Симоновым и Бабочкиным. А кое-кто из критиков даже считал Варлаама единственным художественно законченным образом. И сцену в корчме — лучшей во всем спектакле.

Борис Лавренев, довольно строго оценивший постановку, отметивший существенные ее недостатки, в статье «Победа с уроном» писал о Черкасове: «Роль Варлаама говорит о его дальнейшем и быстром росте. Это почти безукоризненная и точная работа мастера. Моментами его исполнение по силе и лепке напоминает покойного Варламова, но Черкасов сумел не повторить чужих приемов, а найти свой убедительный и четкий рисунок, свои прекрасные интонации. Это его настоящая и большая победа без урона».

Даже в несовершенной трактовке «Борис Годунов» стал крупным явлением культурной жизни Ленинграда. Было признано, что талантливым исполнителям удалось поколебать давно существовавшее мнение о несценичности трагедии Пушкина. Масштабный реалистический спектакль наряду с недавно возобновленным «Маскарадом» поднял престиж академического театра, способствовал утверждению русской классики в его репертуаре.

Варлаамом Черкасов упрочил свое положение в труппе. И, как показало ближайшее будущее, вовремя. Ибо в комедии В. Киршона «Чудесный сплав», которая была сыграна на Малой сцене через неделю после «Бориса Годунова», он вновь оказался во власти прошлого. Роль эстонца Двали была пуста и ничтожна. Ничего интересного из нее Черкасов при всем старании выжать не смог. Недаром даже спустя три года он сетовал: «Очень обидно, что… немало сил пришлось растратить на такие спектакли, как, скажем, „Чудесный сплав“, где я 126 раз сыграл Яна Двали, роль, которую нельзя сравнить даже с ролью Сенечки Перчаткина…»

Первые годы в Госдраме Черкасову, естественно, приходилось играть все, что ему предлагали. На Малой сцене весной 1935 года была поставлена пьеса Ж. Дюваля «Мольба о жизни», имевшая весомую рекомендацию Анри Барбюса. Режиссера Кожича пьеса о трех поколениях семьи Массубров привлекла беспощадной анатомией жизни среднего буржуа.

В динамичном прологе молодой Морис Массубр попадал в разные ситуации. Его лирические волнения сменялись легкомыслием, патетика — холодным расчетом, вспышка ярости — ханжеским миролюбием. Изобретательно, с подчеркнутой четкостью показывая весь этот калейдоскоп чувств, Черкасов нигде не выводил Мориса из рамок буржуазной банальности. Исполнитель не задерживался на привлекательных черточках в

характере молодого хищника, а выявлял его цинизм и лицемерие, плотоядную жадность к жизни. Быть ее хозяевами — вот предназначение Массубров, убежден Морис. За это он и поднимал свой бокал при рождении сына Пьера.

По ходу действия в центре пьесы оказывался Пьер Массубр (Горин-Горяинов), который обворовывал отца и занимал место «хозяина жизни». Но такая же участь ждала и его.

Действие пьесы было растянуто на 62 года, от Парижской коммуны до современности. Ряд трансформаций Черкасова заканчивался страшным обликом человека-маски, накрахмаленного и оцепеневшего старика, в котором только и было живого, что инстинкт хищника. В холодной, опустошенной старости Мориса Массубра словно олицетворялась судьба «хозяев» общества, живущих по волчьим законам.

Заданная статичность образа все же сковывала возможности актера. Изображаемый им персонаж к финалу превращался в схему, не лишенную назидательности. Вообще в пьесе момент иллюстративности был силен, история буржуазного рода освещалась в традициях «зола-изма».

В постановке Кожича идейный и художественно-психологический мир пьесы был раздвинут и обогащен. Привлекательная острота и специфика спектакля состояли в том, что комедийная пошлость жизни персонажей обретала в ней трагический смысл, а социальный сарказм, в свою очередь, находил выражение в сочных бытовых подробностях. Спектакль привлекал интересными актерскими работами Б. Горин-Горяинова, Е. Карякиной, В. Честнокова, Н. Черкасова. Со временем он был перенесен на большую сцену.

Обстоятельства так складывались, что Черкасову, прежде чем выйти к ролям русской классики, а главное — к образу современника, словно надлежало выдержать некий искус. Все, что он пока играл в Госдраме — от Сенечки Перчаткина до Мориса Массубра, — не находилось в прямой связи с напряженной созидательной жизнью нашей страны, с трудовым подъемом советского народа в годы первых пятилеток. В известной мере Черкасов получал выход своему зреющему общественно-политическому чувству в постановках остро и аналитически мыслящего режиссера Кожича. Но живого нерва, который бы связывал актера со зрителем не только как соучастников театрального представления, но и как строителей социалистической державы, он еще не коснулся. Создание образа советского человека — гражданина, энтузиаста, борца, носителя передовых идей и высоких чувств — стало после I съезда советских писателей (1934 год) насущной задачей литературы и

искусства.

На сцене Госдрамы утверждались герои революционных пьес («Враги», «Гибель эскадры») и наряду с ними — новый человек социалистического общества («Платон Кречет»). Получила большое развитие оборонная тематика. Установление нацистской диктатуры в Германии, взявшей курс на войну с Россией, растущая угроза со стороны милитаристской Японии, нападение фашистской Италии на Абиссинию — эта тревожная международная обстановка делала вопросы строительства Красной Армии жизненно важными и первоочередными.

«Шинель красноармейца, кожаная куртка военкома, форменка и бушлат краснофлотца, — говорил К. Державин, — давно уже стали непременной принадлежностью гардероба каждого театра». Когда на чествовании 45-летия артистической деятельности Е. Корчагиной-Александровской (17 марта 1934 года) ей наряду с многочисленными подарками было поднесено от воинской части обмундирование танкиста, зал взорвался аплодисментами. Происходившее на александрийской сцене вручение дара танкистов невольно приобрело обобщенный смысл наказа Армии — Театру.

В годы второй пятилетки образы советских людей — рабочего-революционера, командира Красной Армии, колхозника, интеллигента — прочно утвердились на сцене и на экране. Многие из них были созданы актерами — сверстниками Черкасова. Пока же он только в «Борисе Годунове» приобщился к большой теме, которая вызывала в советском обществе растущий интерес: борьба русского народа с иноземными захватчиками и с силами внутренней реакции за свою национальную независимость, за нерасторжимое единство и могущество государства Российского. Но до кинофильма «Петр I» трудно было представить, что исторический герой способен волновать советского зрителя силой патриотического чувства и быть выразителем актуальных общественных и государственных идей. И Черкасов мечтал создать образ нового человека эпохи социализма.

Малая сцена, на которой Черкасов пока преимущественно был занят, слабо соответствовала своему назначению. Она не приносила ощутимой помощи большой сцене ни в обогащении ее репертуара, ни в постановочном эксперименте, ни в выработке элементов советского «академизма». В интересных режиссерских работах Н. Рашевской, Н. Симонова, В. Дудина не прослеживалось единого плана. Но там, на Малой сцене, шла серьезная работа по практическому освоению системы Станиславского, актеры постигали методы углубленно-психологической игры.

Когда Б. Бабочкин, получивший звание народного артиста РСФСР за своего бессмертного «Чапая», начал ставить «Нору» («Кукольный дом»), Черкасову досталась скромная роль частного поверенного Крогстада.

В драме Г. Ибсена не было видимой актуальности. Не случайно на сценах города она не шла почти четверть века, со времен В. Комиссаржевской. Буржуазный брак осуждался уже много раз, а у советской семьи возникали совсем иные сложности, чем у Хельмеров. Об этом можно было судить по пьесе Д. Щеглова «Бегство», поставленной на Малой сцене почти одновременно с «Нарой». Но правда человеческих характеров, чувств, нравственный заряд антимещанской пьесы Ибсена обеспечивали ей достаточно полноценную жизнь на советской сцене.

Спектакль «Кукольный дом» принес большой успех Е. Карякиной — Норе. Трудная роль была сыграна ею с захватывающей силой, интересно и тонко психологически. Все это было тем более заметно, что ее партнеры оказались маловыразительны. Лишь Черкасов поднялся до уровня талантливой игры Карякиной, привнес в поединок Норы с Крогстадом важный дополнительный смысл и драматическое напряжение.

Небольшую роль частного поверенного Черкасов разработал и углубил. Актер давал психологическое объяснение подлым действиям шантажиста. Но урок с Айком Ауэрбахом пошел актеру впрок: теперь непредусмотренных акцентов роли не появлялось, Черкасов играл не бесстыдного чиновника, а падшего, страдающего человека, жертву буржуазных порядков. «В этом образе, — говорил исполнитель, — я старался раскрыть тему поруганной личности, показать затравленного человека, в свою очередь, вынужденного травить других». У его Крогстада было заостренное и какое-то тусклое лицо. Он зябко кутался в меховой воротник, говорил простуженным голосом. Этим актер передавал душевный холод, одиночество жалкого хищника. Приоткрывая личную трагедию Крогстада, Черкасов ненавязчиво усиливал антибуржуазный смысл спектакля.

Всю роль Черкасов провел в единой и новой для себя манере, при внешнем спокойствии достигая напряженного драматизма. Он показал сложную психологическую игру, безошибочно точную, скупую в интонации и жесте.

Крогстад, бесспорно, значительно расширил актерский диапазон Черкасова. Актер овладевал разными стилями реалистической игры, словно примеривался к ним. Однако пока искусство перевоплощения открывалось ему с внешней стороны.

Как было доказано еще в Московском Художественном театре, актеру при его формировании надлежит дышать воздухом своей культуры, играть в своем национальном репертуаре, где персонажи ему ближе и понятнее по духовному опыту и опасность ложного и приблизительного рисунка роли значительно меньше, нежели в пьесе иностранной. Правда своих национальных образов постигается актером глубже, точнее, игра его ярче. Как ни тянулся молодой МХТ к Гауптману и Ибсену, но художественные открытия мирового значения были сделаны им на Чехове и Горьком, на русской классике, на инсценировках Достоевского, а после Октября — на русской советской драме, Пока же основные черкасовские драматические образы (Ауэрбах, Массубр, Крогстад) были иноземной природы.

Никаких претензий Черкасов не высказывал и вообще за право играть ту или иную конкретную роль пока не боролся. Прежде всего по скромности. Да и понимал ли еще, какая роль для него? Если, конечно, речь не шла о типажном совпадении.

Предложение Сушкевича сыграть Осипа в «Ревизоре» Черкасова обрадовало. Новый спектакль был приурочен к 100-летию первой постановки комедии Гоголя на александрийской сцене, и участвовать в нем было почетно. Тем более что Осип — персонаж первого плана. В этой роли блистали знаменитые комедийные актеры русской сцены.

Ставя «Ревизора», Сушкевич поступал смело, даже рискованно. Тут хоть и не требовалось огромного постановочного труда и пугающих затрат, как для «Бориса Годунова», но зато надо было выдержать неизбежное сравнение с прежним александрийским спектаклем, многим памятным благодаря несравненной игре В. Давыдова и К. Варламова. Следовало не преодолеть, нет, это никому не могло прийти в голову, а достойно обойти гениальное создание Михаила Чехова — Хлестакова. Ленинградцы видели его менее десяти лет тому назад. Надо было также заинтересовать зрителя новизной, и это после сенсационной мейерхольдовской постановки, которая вызвала вопли восторга и возмущения.

Но у Сушкевича иного пути не было. «Ревизор» для академической сцены был неотвратим и очень нужен. Он мог сильно выправить и стабилизировать репертуар театра. «Ревизор» был задуман режиссером как реалистический спектакль укрупненно-социологического звучания, как коллективный портрет чиновнической николаевской России. Социологизация была закономерным этапом освоения классики советской сценой.

Обобщенный смысл комедии был понят уже главным «городничим» России — Николаем I. «Тут всем досталось, — молвил он после премьеры „Ревизора“, — а более всего мне». Подчеркнуто социально-сатирическая постановка требовала особых стилистических приемов, например метафорической укрупненности, известной условности. Режиссер же надеялся совместить обличительный смысл с жизненно достоверной трактовкой персонажей и всего действия — очевидно, не без оглядки на былые постановки «Ревизора» на образцовых сценах.

Лишь в декорациях Н. Акимова были черты метафоричности, но при бытовом течении действия они плохо «прочитывались». По отзыву рецензентов, в первом действии комната городничего напоминала какую-то «упраздненную церковь», второе действие происходило, «по-видимому, в бетонированном убежище».

Сушкевич не допускал в постановке никаких черт водевильности. В сатирическом зрелище внешние комические эффекты становились привилегией «народных» персонажей (Осип, Пошлепкина) и самых нечиновных (Растаковский, отчасти Хлестаков).

Среди исполнителей пресса выделяла Бабочкина, сыгравшего Хлестакова убедительно, интересно и легко. Он изображал «сосульку», мелкого канцеляриста, неумного, по молодости ребячливого.

А вот Осипа нельзя было назвать серьезной победой Черкасова.

Актер воплощал все пожелания режиссера и, руководствуясь обличительной заданностью постановки, играл Осипа грубым пройдохой, который досадует на барина, не умеющего «рвать лучшие куски». Мучимый голодом, Осип изъяснялся отрывисто, нехотя. Первый большой монолог Осипа Черкасову не удалось подать крупно, разнообразить и связать его со всем действием комедии. Роль же в целом представляла собой цепь эпизодов, старательно обыгранных актером.

В несколько засушенном спектакле Осип — Черкасов оказывался одним из основных носителей комического начала. Он веселил зрителей и репликами, и мимикой, и выразительными жестами. Целую пантомиму разыгрывал актер, когда купцы являлись к Хлестакову с хлебом-солью и разными подношениями: хитро суетился, желая заполучить двух ощипанных гусей, всем своим существом выражал возмущение словами Хлестакова «взяток не беру». Зал при этом неизменно смеялся. Но это был, так сказать, «местный смех», находившийся в малом родстве с тем главным, «светлым смехом», который Гоголь считал положительным героем комедии. В этой роли

Черкасов, по его признанию, так и не обрел «правильного самочувствия». Одной из серьезных тому причин он считал навязанный ему неудачный внешний облик Осипа. В сознании александрийцев Осип имел фигуру Варламова, то есть должен был непременно быть толстым. Вот и пришлось тощему Черкасову распухать за счет толщинок, прибегать к сложному гриму. Став каким-то стержнем среди стеганой ваты, он чувствовал себя неуверенно. Бутафорская внешность мешала актеру войти в образ, обрекала его на замедленный ритм движения.

В этом разностильном спектакле, где бытовая точность соседствовала с «обобщенным портретом», другие исполнители также не добились больших успехов, если не считать отточенных миниатюр Корчагиной-Александровской (Пошлепкина) и Горин-Горяинова (Растаковский).

Юбилейный спектакль был принят весьма прохладно. В нем обнажились недостатки Сушкевича в художественном руководстве театром. Он сам и несколько мхатовских актеров, приехавших с ним из Москвы (Н. Бромлей, А. Козубский, И. Новский), не стали теми «кристаллами», вокруг которых могла бы произойти перестройка разнородной труппы Госдрамы. У Сушкевича не было, конечно, цели переучивать В. Мичурину-Самойлову, Я. Малютина, Е. Тиме и других александрийцев. Он больше других знал о пагубности нивелировки любого зрелого коллектива «под МХАТ». Понимал глубокий смысл слов Станиславского, который на вопрос Корчагиной-Александровской, как ей осваивать систему, ответил: «Вам, Екатерина Павловна, система не нужна. Вы сами — система». Даже молодое поколение актеров в специфической атмосфере театра воспринимало от Сушкевича только общую культуру реалистической игры, систематизированную Станиславским, а никак не мхатовский стиль. Близкая в основах эстетики к александрийской традиции, мхатовская группа так и осталась особняком в театре, только увеличивая исполнительскую пестроту — наследие «актерского театра» и порождение разных режиссерских «исканий».

Если бы хоть в рамках одного спектакля режиссеру удавалось добиваться единства. «Ревизор» показал, что и такой власти у Сушкевича — директора, художественного руководителя и главного режиссера академического театра нет. Другой особенностью Сушкевича в этот период была его чрезмерная вера в спасительность социологизации пьесы. Даже в исторических постановках, как «Борис Годунов» и «Петр I», где социологический подход мог обогатить представление о деятельности

государственных мужей, о больших событиях, ученая схема, к которой прибегал режиссер, нарушала художественную цельность произведения.

Черкасов был предельно открыт для режиссерского воздействия Сушкевича, имел все данные для успешного воплощения его идей. Благодаря большому опыту, нажитому в разных жанрах сценического искусства, и природной чуткости актерский талант Черкасова был управляемым, откликавшимся на «манки», на все творческое, значительное, новаторское. Сушкевич же с какой-то добродушной рассеянностью прошел мимо Черкасова и не помог ему по-настоящему в определении его актерской индивидуальности. Та же история случилась, хоть и в меньшей мере, с Н. Симоновым.

Еще в январе 1935 года Бабочкин опубликовал в «Ленинградской правде» «Критические замечания актера», которые указывали на серьезные недостатки в репертуаре театра, на тяготение в постановках к эстетическому компромиссу. В то же время эта статья итожила двухлетнюю деятельность Сушкевича в Госдраме.

В 1936 году после известных редакционных статей «Правды», осуждавших формализм и натурализм в искусстве, в Госдраме прошли четырехдневная дискуссия и большое производственное совещание. Доклад Сушкевича был самокритичен. Такими же были и выступления руководителя репертуарной части К. Державина и некоторых режиссеров и актеров. Но их самокритика вольно или невольно оборачивалась критикой художественного руководителя — ведь он отвечал за все. Летом, вскоре после премьеры «Ревизора», Сушкевич покинул театр.

Как-то апрельским днем 1936 года Черкасов стоял за билетом у кассы Московского вокзала. В зале было душно, очередь двигалась медленно, все томились. Стоя в хвосте, Черкасов по неизменной привычке исподволь внимательно рассматривал окружающую публику, цепким взглядом выхватывая то интересный, характерный жест, то мимику — все годилось в актерскую копилку. И вдруг почувствовал, что и сам стал объектом наблюдения. Обернувшись, он встретился взглядом с молоденьким лейтенантом с петлицами летчика. Тот, застигнутый врасплох, не успел отвести глаза, и жаркий румянец проступил сквозь его темный, негородской загар. Черкасов улыбнулся, и лейтенант, преодолевая смущение, шагнул к нему:

— Извините, вы не тот артист, который играет в «Горячих денечках»?

— Я и есть тот самый артист.

— Не может быть! — воскликнул лейтенант и, спохватившись, покраснел еще больше. — Извините, товарищ Черкасов.

— Ничего, пожалуйста. А вы даже и фамилию мою запомнили?

— А как же! Я ведь «Горячие денечки» несколько раз смотрел. Наша часть от города далеко стоит, так что из всех зрелищ у нас только кино имеется. Вы нам очень понравились. Вот вы в картине говорите по-особому: «Все в порядке» и еще «Товарищи, невозможно работать», — у меня все отделение теперь так говорит. Вот ребята обрадуются, что я вас видел. Боюсь только, не поверят.

Очередь оживилась. Люди начали собираться вокруг Черкасова, прислушивались, с любопытством смотрели на артиста. Молоденькая девушка, волнуясь, спросила:

— Скажите, а трудно сниматься в кино?

— Трудно. Терпения много надо. Вот как раз на «Горячих денечках» был такой случай. Мы снимали сцену Лошака и Тони на качелях…

— Это когда она вам пощечину дала?

Черкасов приложил руку к щеке, все засмеялись.

— Совершенно верно. Мне нужно было подъехать на лошади к дереву, слезть с нее, ухватившись за сук, подойти к качелям, усесться рядом с Тоней, начать объяснение в любви, обнять ее, получить пощечину, скатиться с качелей и уйти с таким расчетом, чтобы они меня хорошенечко сзади подтолкнули. Отрепетировали, только начали снимать, как появился самолет и начал над нами кружить. Шум ужасный, съемку остановили. Самолет улетел, и начали мы во второй раз. Только я уселся на качели, опять шум. Смотрим, теперь уже два самолета прилетели. Случайно не из вашей части, товарищ лейтенант?

— А где вы снимали?

— На Украине.

— Нет, мы в другом конце. Надо было вам на ближайший аэродром позвонить.

— Так мы и сделали. Только пока звонили, солнце облаком закрыло. Опять полчаса дожидались. А когда в третий раз начали, почти до конца дошли, и тут в аппарате пленка кончилась. Перезарядили аппарат, начали в четвертый раз. Вроде бы все хорошо идет, вдруг звукооператор кричит: «Стоп! Все время слышу посторонний шум!» Никто ничего не слышит, только он один. Стали выяснять, в чем дело. Оказывается, на микрофоне сидел шмель — тоже нашел себе уютное местечко. Прогнали

шмеля, а время-то идет. Солнце зашло за огромный тополь, от этого на площадке тень…

Люди слушали внимательно, сочувственно улыбались.

— Кто-то предложил тополь срубить, но режиссеру жалко его стало, он велел оттянуть вершину. Пока набросили канат, пока тополь пригибали, солнце опять в облака спряталось. Да и вообще дело к вечеру пошло. А на следующий день дождь зарядил, и на третий день дождь, и на четвертый… Снимать нельзя, сиди и жди.

— Значит, совсем как у нас — «нелетная погода»?

— Так точно, товарищ лейтенант, как у вас. Только на пятый день сняли сцену. Большое терпение в кино иметь надо. То, что на экране за одну минуту мелькнет, на съемке иной раз неделю требует.

— А сейчас вы над чем работаете, товарищ Черкасов?

— Сейчас я снимаюсь в картине «Петр I» в роли царевича Алексея и попутно заканчиваю работу в фильме «Дети капитана Гранта».

— А кого вы там играете?

— Паганеля. Помните такого?

— Ну кто же его не знает… С детства помято: «Своей фигурой он напоминал длинный гвоздь с большой шляпкой…» Так ведь?

Черкасов подхватил:

— «…его лицо свидетельствовало об уме и веселости. Хотя он молчал, но легко было заметить, что он большой говорун и человек весьма и весьма рассеянный…» Над Паганелем я уже почти год работаю.

Подросток, восторженно глядя на Черкасова, спросил:

— А вы и в Кордильеры ездили сниматься?

Все засмеялись, но кое-кто весьма неуверенно — мало ли чего в кино не бывает?..

— Ладно, так и быть, открою один секрет: «Кордильеры» мы нашли на Северном Кавказе, в Чегемском ущелье. Целую неделю опытные альпинисты делали нам висячий мост над пропастью, и там снимался подход к Кордильерам. Это было в августе прошлого года, а в феврале этого года мы снимали сам проход по снежным вершинам, знаете где? Совсем недалеко, здесь у нас, под Ленинградом, на Парголовских холмах. А вот теперь я как раз собираюсь ехать в Москву, чтобы сняться уже на студии в последней сцене. Кстати, а где же моя очередь?

Люди расступились.

— Уже прошла ваша очередь, товарищ Черкасов, берите билет.

— До свиданья, товарищ Черкасов. И большое-большое спасибо от меня и от всех моих товарищей за вашу игру! Вот

теперь разговоров у нас будет!

Ночью в «Красной стреле» Черкасов долго не спал. Он не думал о том, что сегодня в обличье молоденького летчика приблизилась к нему слава. Просто настроение было отличное. Наконец-то в кино дела сдвинулись с мертвой точки.

Со времени съемок «Горячих денечков» прошло без малого два года, но он хорошо помнил свою первую большую роль в звуковом кино — ленивого и невежественного Колю Лошака, неудачливого ухажера и хвастуна. Задачи, которые поставили перед ним режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц, в общем, сводились к внешней комедийности, и рисунок роли дался ему без труда — многолетний опыт не пропал даром! Черкасов с удовольствием вспоминал особый, чуть суматошливый быт киноэкспедиции, свою маленькую приятельницу — четырехлетнюю дочку актрисы Янины Жеймо. Каждое утро она приветствовала его появление радостным криком: «Черкасов!» Он сажал ее на плечи и отвечал на все ее бесконечные «почему?».

— Черкасов, а почему у тебя шея такая длинная, как у жирафа?

— А я же двоечника играю, ленивого, глупого. Он уроки не учит, все время шею тянет, в чужие тетрадки заглядывает, вот и стала шея длинная. Пойдешь в школу, никогда так не делай, а то и у тебя шея вытянется.

— Не буду!

С Яниной Жеймо, которая была в «Горячих денечках» его главной партнершей, Черкасов потом еще раз встретился на съемках фильма «Подруги». Роль у него была небольшая, почти бессловесная, а Жеймо играла одну из трех подруг, героинь фильма, Пуговицу. Он и молодой артист Павел Суханов играли белогвардейцев, отставших от своей части. Случайно они попадали в старый сарай, где подруги варили на костерке чудом доставшуюся им курицу. Оголодавшие офицеры набросились на курицу и, только уничтожив ее, решили расстрелять девушек.

Сцена довольно долго не ладилась. Они с Сухановым жадно съели первую курицу, грубо разрывая ее на части, но когда он, Черкасов, поднял пистолет, целясь в подруг, актриса Зоя Федорова не выдержала и фыркнула ему в лицо. Вторую курицу он ел не без удовольствия, и опять в самый трагический момент актриса рассмеялась. К ней присоединилась Янина Жеймо.

— В чем дело? — раздраженно спросил режиссер Арнштам.

— Смешной он очень, и глаза у него добрые, не может он человека убить…

До сих пор у него нет подходящих слов, чтобы описать свое состояние, когда взял в руки пятую курицу. Он пришел в ярость И решил играть собаку… Огромного, злого, голодного пса. Он грыз куриную кость, с ненавистью и испугом озираясь на девушек, как будто они могли вырвать у него добычу, и вдруг, каким-то звериным инстинктом почувствовав опасность, поднял пистолет и, почти не целясь, поймал на мушку маленькую светлоглазую девушку — Пуговицу. Он физически ощутил, как поднимается в нем лютая злоба, а вместе с ней глухая собачья тоска, и выстрелил. Никто не засмеялся.

Когда сразу же после «Горячих денечков» режиссер В. Вайнштok предложил ему роль Паганеля, он обрадовался. Ведь, как и сегодняшний мальчишка на вокзале, он с детства любил героев Жюля Верна — и Паганеля, конечно, в первую очередь. Сейчас съемки почти закончены, в конце лета фильм должен выйти на экраны. Если бы можно было начать сначала, он сыграл бы Паганеля немножко иначе. Нет, он остался бы таким же добрым и бескорыстным, влюбленным в науку милым чудаком, но стал бы намного моложе. Ну почему он решил сделать его пятидесятилетним, почему?.. Ведь у Жюля Верна Паганелю всего тридцать. И самому мешало «старое лицо», все приходилось думать о гриме. Готов поспорить, что ребята, посмотрев фильм, сразу сообразят, на кого похож Паганель. «Ему было пятьдесят лет. Скорее сухопарый, чем худой, и не то чтобы высокий, но какой-то длинный, с огромной взлохмаченной головой, с золотыми очками на носу…» Это ведь кузен Бенедикт из «Пятнадцатилетнего капитана». Точь-в-точь его Паганель.

А как приятно было встретиться снова со старым знакомым по мюзик-холлу — Дунаевским. Чудесную песенку написал он для Паганеля:

Жил отважный капитан,
Он объездил много стран.
И не раз он бороздил океан…

Конечно, он играл Паганеля с удовольствием, как ни говори, а ему давно хотелось сыграть хорошего человека. Если разобраться, то ведь не было еще ни разу у него по-настоящему положительной роли — все или злодеи, или непутевые какие-то.

Он же чувствовал, что может сыграть роль более значительную, может.

Вот с таким настроением он и явился год назад к режиссеру Владимиру Михайловичу Петрову, когда узнал, что тот собирается ставить по сценарию Алексея Толстого фильм

«Петр I». Конечно, это было дерзко — предлагать себя на главную роль, но ему казалось, что должно получиться. Роман Толстого читал с огромным интересом и представлял себе, как бы он сыграл ту или иную сцену…

Вспоминая о первой встрече с Петровым, Черкасов разволновался, закурил.

…В кабинете Петрова все дышало историей. На стенах гравюры петровского времени, на столе старинные карты. Над ними возвышался большой астрономический глобус, который когда-то принадлежал самому Петру. В углу стоял дорожный сундук царя. Режиссер согласился на кинопробу. Результаты были неутешительные: несмотря на тщательный грим, артист был мало похож на Петра. Владимир Михайлович пошутил:

— Ряшку для этого надо иметь!

«Ряшки» у него не было. Было худое, нервное лицо, в кино этого не скроешь. Ну что ж, не вышло так не вышло. На Петра пригласили Николая Симонова. А ему режиссер вдруг предложил сыграть сына Петра — царевича Алексея. Он подумал, согласился и начал работать. Владимир Михайлович Петров так объяснял ему суть образа:

— По нашему замыслу, Алексей диаметрально противоположен Петру — и с внешней стороны, и по своему характеру. Алексей — человек безвольный, в то же время очень злой, хитрый, упорный и скрытный. Он органически враждебен петровскому делу, отца своего ненавидит и боится. Не мудрено, что вокруг него группируется боярская и церковная оппозиция. Алексей становится знаменем всех реакционеров, чающих возврата к старому.

Черкасов начал работать как одержимый. Засел за книги. Ему казалось совершенно необходимым знать о своем герое все. За историческими сочинениями пришла очередь мемуаров, исторических романов, литературы XVIII века. Он часами пропадал на Петроградской стороне, в «домике Петра», ездил в Петергоф — дышал ароматом минувшего, пока всей кожей не начал ощущать неуместность мрачной фигуры Алексея, скажем, в «Мон-плезире». И содрогался, слыша иноземное, бесовское обращение отца — «зон»…

Ему стала открываться бездна падения царского сына, причины отнюдь не личного конфликта с отцом. В какой-то момент ему показалось, что в сценарии просто не хватает материала, чтобы полностью раскрыть характер Алексея. Он начал уговаривать Петрова и Алексея Николаевича Толстого

расширить текст, добавить хотя бы еще две-три сцены. Петров не соглашался, а он все уговаривал и уговаривал его, даже спорил. Ему хотелось показать отношения царевича с матерью, его детскую привязанность к отцу, показать Алексея в монастыре и вскрыть истоки его религиозного фанатизма. Все тщетно. Автор сценария и режиссер и без того вынуждены сокращать материал, отбирая для фильма наиболее существенное. Пришлось смириться. Но играть было чрезвычайно трудно. Часто нужно одной только фразой, одним жестом или движением, всего лишь поворотом головы вскрыть сложный и глубокий подтекст роли. Петров уверяет, что во второй серии будет легче играть. Там у Алексея довольно большие и, главное, последовательные сцены. Но до этого пока далеко, даже первая серия еще не закончена… На потолке и стенках купе появились тусклые отсветы вокзальных фонарей. Уже Бологое, надо поспать хоть немного — завтра на «Мосфильме» предстоит совсем нелегкий день…

Вкус к домашней, «кабинетной» работе над ролью пришел к Черкасову довольно поздно, когда он был уже маститым артистом. В тридцатые же годы у него и кабинета никакого не было. В многолюдных коммунальных квартирах снимал комнату, в которой ютился с женой и ребенком. В промозглой комнате на Басковом переулке было холодно, протекал потолок. Конечно, учить роль, работать над текстом приходилось дома. Если гастрольные поездки и съемки не съедали всего отпуска и удавалось выкроить две-три недели на отдых, Черкасов ехал к жене с дочкой в деревню под Лугой, мечтая лишь о том, чтобы лежать на траве и глядеть в небо, пить молоко и спать. Но его деятельная натура не выносила покоя. И уже на другой день после приезда он отправлялся с удочкой на рыбалку или за грибами — в лес подальше.

Обычно, увлекаясь новой ролью, Черкасов не любил рассуждать о ней и мог часами про нее не вспоминать. Она же незримо, словно сама собой, прорастала в нем, и наступал день, когда актер уже слышал голос своего героя, различал черты его лица. Но в основном образ создавался в общении с партнерами, с режиссером. Озарения приходили к Черкасову «во плоти», в пластическом выражении. На репетиции, импровизируя, он мог сыграть идею автора или режиссера разными способами, не цепляясь за найденное.

Чрезвычайно благотворно действовала на Черкасова среда — замечательная труппа театра. В спектакле «Лес» он выступал партнером Мичуриной-Самойловой, Юрьева, Корчагиной-

Александровской и других опытных мастеров. Ему поручили роль Буланова.

Знаменитая драма Островского была выбрана Мичуриной-Самойловой к своему юбилею 50-летней артистической деятельности. Вера Аркадьевна, принадлежавшая к прославленному актерскому роду Самойловых, встречала свой юбилей в прекрасной творческой форме. Образ Гурмыжской стал одним из лучших созданий актрисы. Она не старалась обыгрывать жалкое положение влюбленной в юнца стареющей барыни, а раскрывала в ней прежде всего «ханжу и скрягу, притворщицу, ломаку». Мотив «хищничества», проведенный исполнительницей через всю роль, определял суть и других персонажей, в первую очередь Буланова.

Черкасову надлежало войти в тон игры корифеев академической сцены и в то же время не показаться рядом с ними малоинтересным, безликим. В поисках внутренних подходов к образу он обратился к Островскому. Актер видел многие его пьесы на сцене, но сейчас, в чтении, по-новому открывал для себя великого драматурга, умевшего совмещать жизненную правду с театральной, художника слова редкостной силы.

Угасание некогда сенсационной мейерхольдовской постановки «Леса» (последний раз ленинградцы видели ее в 1934 году) говорило об исчерпанности сценического претворения Островского в духе и образах агиттеатра, в понятиях наивно-балаганного социологизма. Вообще сатирическая ревизия, которой одно время режиссеры наперегонки подвергали «устарелого бытописателя», явно себя исчерпала. Реставраторские постановки тоже не могли оживить Островского. Поверив писателю, Кожич имел целью не «исправить», а раскрыть пьесу. Он вернулся к тому плодотворному взгляду на Островского, согласно которому великий русский драматург был не только обличителем «темного царства», но и певцом светлых начал народной жизни.

Опираясь на талантливых актеров, Кожич сумел объединить и увлечь всех исполнителей своим новаторским замыслом и создать художественно цельный реалистический спектакль, верный духу и поэтике Островского. Кожич вернул миру героев Островского, быт в его важной общественной и эстетической функции, углубил психологизм персонажей, их нравственную характеристику, придал спектаклю волнующий гуманистический смысл.

Недоучившийся гимназист — предмет вожделений «благодетельницы» — обычно игрался глуповатым недорослем с психологией приживала. Черкасовский Буланов вовсе не

ничтожество. Он «из молодых, да ранний». На брак с Гурмыжской, которая втрое его старше, он идет из холодного расчета, обеспечивая себе положение в обществе и карьеру. Черкасов делал зримым раболепие, подлое приспособленчество Буланова. Когда Гурмыжская дарила ему деньги, он в приливе подобострастия падал на колени. Разомлевшая Раиса Павловна осыпала своего Алексиса дождем кредиток.

Далее Черкасов вел Буланова к наглой самоуверенности, даже к апломбу. Его финальная речь о пользе общества, о защите дворянских привилегий дышала силой и убежденностью. Он заявляет о себе как о достойном продолжателе дела Гурмыжских, выступает доморощенным идеологом дворянства, горячим поборником собственнического уклада. Для придания ему значительности и сословной определенности режиссер даже ввел в третьем акте интермедию: поединок на шпагах между Булановым и Несчастливцевым, которого великолепно играл Ю. Юрьев.

Мичурина-Самойлова славилась безукоризненным мастерством во внешней отделке роли. С этой стороны Черкасов показал себя достойным ее партнером. Но обязательное и важное для нее подлинное психологическое общение с партнером не во всем было им поддержано. Как говорил Черкасов, ему приходится как-то «пыжиться», изображая этого молодого человека, действующего на чувственность Гурмыжской. Но режиссерский план роли был точно выдержан актером и воплощен в острой, выразительной форме.

Играя в «Лесе», Черкасов впервые оказался в столь интенсивном сценическом общении с крупнейшими мастерами прославленного театра, изнутри постигал полифонию многообразных художественных средств зрелого реалистического спектакля и смысл умного режиссерского контрапункта.

Театральные дела шли своим чередом. Новый художественный руководитель театра С. Радлов, очевидно, по инерции воспринимая своего ученика комическим актером, назначил Черкасова на роль председателя колхоза Бесштанько в комедии А. Корнейчука «Банкир».

Для самого же Черкасова условно-комедийный образ неугомонного деда, созданный им без большого напряжения, не представлял значительного интереса. Но он любил актерский труд даже в самом будничном его виде. Быть на сцене, играть — это всегда приносило радость.

Актер испытывал прилив творческих сил: он вступал в пору зрелости своего таланта. В 1936 году Черкасов при возраставшей занятости сыграл на сцене и в кино пять больших новых ролей.

Они не теснили и не обедняли друг друга, а, напротив, поддерживали и обогащали. Точно так же бесспорно, что без всех комических и отрицательных черкасовских образов не оказались бы столь привлекательными созданные им положительные герои. Актер работал упорно и много. Неуемная жажда встречи с новыми персонажами не оставляла его. Казалось, он не ведал усталости…

Но сам Черкасов знал моменты сомнения в своем таланте, упадка сил, когда не помогала рюмка коньяку. Тогда целительнее всего была хорошая музыка. Проще всего — хоть на часок, да и ближе всего — против театра, на Невском, можно было зайти в бывший «зал Шредера» и послушать камерную музыку. Если же удавалось высвободить вечер, то всему предпочиталась филармония с ее первоклассным оркестром и талантливейшими дирижерами. Ну а на случай, если времени было в обрез, оставался Летний сад. На привычном уже пути между театром и «Ленфильмом» так тянуло пройти не торопясь по малолюдным с поздней осени до весны аллеям, постоять под старыми голыми вязами у застывшей воды. Там даже зимой почему-то легко дышалось, на сердце становилось спокойней.

А причины для волнения были: в судьбе артиста уже происходил поворот. 1 января 1937 года, через 20 дней после премьеры «Леса», состоялся общественный просмотр фильма «Депутат Балтики». Начинался новый и славный период жизни Николая Константиновича Черкасова.

«Хочу и могу, должен и буду играть эту роль!»

Старик шел легкой, почти танцующей походкой. Иногда, встречаясь глазами с прохожими, он улыбался. День был теплый, солнечный. Старик посмотрел на карманные часы и прибавил шаг. Сворачивая на Малую Подьяческую, он чуть-чуть задел выходящую из-за угла женщину и церемонно извинился. В конце старой петербургской улицы стояла толпа. Старик направился туда, подошел и, слегка приподнявшись на цыпочки, взглянул поверх человеческих голов. На огороженном канатами участке озабоченно сновали люди, стояли прожекторы, тянулись какие-то провода. Старик попытался продвинуться вперед. Стоявшие перед ним вежливо расступились.

— Идите, идите, дедушка, посмотрите, как кино снимают, — пропустила его молодая женщина.

Старик подошел к самому ограждению и с поразительной для его возраста легкостью перемахнул через канат. В толпе засмеялись:

— Вот это старичок!

Черкасов был доволен. Только что, воспользовавшись перерывом между съемками, он заходил к Мравинским. Мать Евгения Александровича отчужденно посмотрела на незнакомого высокого и худого старика, спрашивающего ее сына:

— Евгения Александровича нет дома! — и закрыла дверь.

Если уж она, знавшая Черкасова чуть ли не с самого детства, не признала его, можно считать, что грим удался как нельзя лучше. Значит, недаром провел он двести часов вместе с Антоном Иосифовичем Анджаном, создавая облик 75-летнего профессора Полежаева… Его размышления прервал усиленный рупором голос:

— Внимание! Всем приготовиться к съемке!..

Как-то летом в конце двадцатых годов, выступая в эстрадной программе в ленинградском саду отдыха, Черкасов, Чирков и Березов узнали, что среди зрителей находится Алексей Максимович Горький.

«Мы были настолько взволнованы, — вспоминает Черкасов, — что, не щадя сил, старались как можно больше „выжать“ из себя. Номер шел под непрерывные аплодисменты. И как только представлялась малейшая возможность, мы осторожно

поглядывали на А.М. Горького, который в своей широкополой мягкой шляпе занимал место во втором ряду. Но он ни разу не улыбнулся, и на лице его нельзя было прочесть решительно ничего, что могло бы быть воспринято в качестве одобрения».

Примерно в это время Горький писал академику А. Карпинскому: «В эти годы я непосредственно убедился в обаянии и величии типа русского ученого… Когда-нибудь кто-то напишет потрясающую книгу: „Русские ученые в первые годы революции“. Это будет удивительная книга о героизме, о мужестве, о непоколебимой преданности русских ученых своему делу…»

Воплотить в действительность мысли Горького впервые предстояло не литературе, а кинематографу.

Как-то осенним вечером 1935 года художественный руководитель «Ленфильма» Адриан Иванович Пиотровский пригласил к себе домой режиссеров Первой комсомольской бригады Александра Зархи и Иосифа Хейфица. После «Горячих денечков» молодые режиссеры собирались ставить фильм по роману Ю. Германа «Наши знакомые», но сценарий был забракован, и они остались не у дел. Возникла зловещая тень «простоя». И вот Пиотровский положил перед ними сценарий Л. Рахманова «Беспокойная старость» и сказал:

— Почитайте, посмотрите, подумайте. Только быстро. Ждать нельзя!

Прочитав сценарий, режиссеры первым делом испугались: уж больно он не подходил им «по возрасту». Сама возможность показать большого ученого, вставшего на сторону революции и большевистской партии в тот момент, когда еще было неясно, кто победит в жестокой схватке, привлекала режиссеров. Но смогут ли они, совсем молодые люди, комсомольцы, снять фильм о 75-летнем старике, проникнуть в психологию своего героя, понять ее и убедительно показать на экране? Внимательно выслушав режиссеров и разобравшись в их опасениях, Пиотровский заметил:

— По-моему, именно такое резкое возрастное несовпадение может придать фильму остроту, создать «революционный взрыв».

Пиотровский умел убеждать. После разговора с ним Зархи и Хейфиц решили взяться за новый фильм. Всю осень и зиму режиссеры вместе с авторами работали над сценарием, так как первоначальный вариант во многом не удовлетворял ни Пиотровского, ни их самих.

Постепенно исчезали из сценария черты семейно-бытовой драмы. Дольше всех не сдавала позиций традиционная «молодая героиня» — дочь профессора Полежаева Зоя с ее несчастной любовью к доценту Воробьеву и сложным отношением к отцу. И

все же авторы не побоялись лишить фильм «интересности» и любовную линию убрали. Весь драматургический конфликт будущего фильма сосредоточился вокруг образа профессора Полежаева. Весной 1936 года сценарий был готов.

В это время Черкасов снимался в «Петре I» и часто бывал на студии. С Зархи и Хейфицем он в дружеских отношениях еще со времен «Горячих денечков» и, конечно, знал о том, что они ищут актера на главную роль в новом фильме. Что это за роль, тоже слышал, но Черкасову и в голову пе приходило, что он мог бы ее сыграть. Режиссерам пока тоже. И поэтому, когда ассистент Зархи и Хейфица Михаил Шапиро, также старый знакомый Черкасова, предложил ему посмотреть сценарий «Беспокойной старости» (название «Депутат Балтики» было подсказано Пиотровским гораздо позднее), Черкасов начал отказываться — времени, как всегда, было в обрез. К тому же и само предложение было сделано как-то мимоходом, вскользь. Потом все-таки взял сценарий.

«1917… Октябрь… Дни великих тревог и великих радостей», — читал он первые строчки, и в его воображении возникало памятное суровое время, знакомое и любимое.

Что общего могло быть тогда у него, четырнадцатилетнего подростка, со старым петербургским профессором? Между ними пролегла целая жизнь. И все же общее было! В те тревожные осенние дни в красном Петрограде оба они решительно шагнули в новую эпоху.

Что сейчас, через двадцать лет после Октябрьской революции, объединяло молодого актера и старого знаменитого ученого? Многое! Ощущение неразрывной связи со своим народом и страной, высокое осознание гражданского долга, принципиальность, открытый общественный темперамент…

В отличие от режиссеров Черкасов не колебался. Его решение было твердым: «Хочу и могу, должен и буду играть эту роль!»

Теперь только оставалось убедить в этом других. В перерывах между съемками «Петра I» в гриме и костюме царевича Алексея он останавливал в студийных коридорах каждого, кто имел хоть маломальское отношение к «Беспокойной старости», и убеждал, что роль Полежаева должна принадлежать только ему, Николаю Черкасову.

Он приклеивал бородку, надевал сюртук, стремительно входил в огромный неуютный кабинет Пиотровского и, не смущаясь ничьим присутствием, начинал читать монолог Полежаева:

— Господа! Нет, я не ошибся, это я вам говорю — господа, вам, рабочим…

Л. Рахманов вспоминает о том, как, только что познакомившись с Черкасовым на кинофабрике, шел с ним по городу:

«Прошли Кировский мост, Марсово поле, вышли на Невский. Кто кого провожает — трудно понять: таков накал нашего разговора, вернее, монолога моего спутника. Содержание монолога напористо и целеустремленно: Черкасов доказывает мне и себе, что он должен играть Полежаева. Должен, обязан, может, способен! Размахивая длинными руками, он доказывает это на все лады, утверждает это со всей силой своего темперамента, хотя ему отлично известно, что от меня, начинающего сценариста, ровно ничего не зависит».

Без дипломатических тонкостей Черкасов прямо говорил о своем желании. Ему казалось, что будь он постарше, имей заслуги, то просто потребовал бы дать ему роль Полежаева. Хоть судом добился бы — лишь бы играть!

Зархи и Хейфиц колебались. Они уже пробовали на Полежаева нескольких подходящих но возрасту довольно именитых актеров, но что-то, в каждом по-разному, их не устраивало. Черкасов настаивал на пробах. Его поддержал молодой режиссер Сергей Герасимов. Он видел готовые эпизоды «Петра I» с участием Черкасова и понял, что это актер огромных возможностей. К такой же мысли склонялся и Пиотровский. Начиная с тюзовских времен, он не выпускал Черкасова из поля зрения, не раз в своих печатных и устных выступлениях называл его актером новой, советской формации, не замыкающимся в кругу узкопрофессиональных интересов, обладающим широким общественно-политическим кругозором.

Но последнее слово оставалось за режиссерами — на них лежала самая большая ответственность за судьбу будущего фильма.

Если театральный режиссер может буквально накануне премьеры как-то исправить свою ошибку и хотя бы во время ночной генеральной репетиции заменить актера, то кинорежиссер хоть и не застрахован от ошибок, но не имеет на них права. Для него выбрать актера, тем более на главную роль, — значит окончательно и бесповоротно решить судьбу своего фильма.

В размышлениях о том, чтобы взять Черкасова на роль профессора Полежаева, режиссерам, видимо, труднее всего было преодолеть инерцию собственных, еще очень живых воспоминаний о Черкасове — Кольке Лошаке из «Горячих денечков». Конечно, они не могли не знать, что за два года, прошедшие со времени их последней совместной работы, Черкасов сыграл несколько ролей в кино и на сцене

академического театра драмы. Но в сознании Зархи и Хейфица актер должен был с ходу перемахнуть огромное расстояние, отделяющее оболтуса и неуча Лошака от профессора Полежаева. Интересно, что даже сейчас, спустя более тридцати лет после съемок «Депутата Балтики», режиссер И. Хейфиц в воспоминаниях говорит о «парадоксальном скачке от молодого провинциального хвастуна и лентяя, двоечника и бабника к гениальному ученому, петербургскому интеллигенту, высоколобому старику», который совершил Черкасов.

Ничто не рождается на пустом месте. За два года, отделявшие «Горячие денечки» от «Депутата Балтики», Черкасов был Паганелем в «Детях капитана Гранта», Алексеем в «Петре I», Варлаамом, Крогстадом, Осипом на сцене академического театра драмы. «Парадоксального скачка» не было. Было стремительное, но последовательное восхождение. И именно это рождало в Черкасове уверенность, актерское предчувствие приближающейся «главной роли», которая даст выход накопившимся внутренним силам, выявит скрытые дотоле для постороннего взгляда возможности и тем самым откроет перед ним новые творческие перспективы.

Итак, Зархи и Хейфиц колебались. Но, к счастью, они сами были молоды, решительны и дерзновенны.

Первая проба состоялась в обычной комнате, при обыкновенной, чуть ли не домашней 120-свечовой лампочке и всем принесла разочарование. Черкасов был похож на кого угодно, даже на Ивана Грозного (ирония судьбы!), но только не на профессора Петербургского университета Дмитрия Илларионовича Полежаева, каким представляли его себе постановщики фильма.

Вторая проба проходила уже на студии и была более удачной. После нее Зархи и Хейфиц уже всерьез задумались о кандидатуре Черкасова, несмотря на весьма солидные возражения некоторых коллег.

Г. Козинцев, увидев Черкасова на экране, обратился к молодым режиссерам:

— У вас же получится не фильм, а гимназический спектакль. Для мам и пап. Гимназист нацепил на себя бородку, чтобы мама и кузины не узнали. Это же несерьезно — гимназист в вате! — Козинцев уже считался признанным мастером, а неожиданно высокий голос и манера медленно говорить, казалось, делали его мнение абсолютно неопровержимым.

Черкасов настоял на третьей кинопробе и подготовил несколько последовательных эпизодов. Для режиссеров третья проба окончательно решила дело в пользу молодого актера.

В неукротимом желании Черкасова сыграть роль Полежаева явно просматривается дерзость таланта, но отнюдь не безрассудство. Третья проба показала, что в Черкасове было то самое, что режиссеры тщетно искали в других претендентах на эту роль. «Подобно тому как в сценарии мы стремились освободиться от традиций бытовой драмы, — рассказывают Зархи и Хейфиц, — мы стремились также найти актера, свободного от этих традиций. Николай Черкасов был именно таким актером. Традиции Черкасова вытекали из его прошлого, из всего его эксцентрико-комедийного амплуа в театре и кинематографе, из его Пата и Паташона, из образа допризывника Кольки в „Горячих денечках“, из его театрального Дон Кихота».

В связи с этим любопытно одно признание Черкасова, сделанное им почти сразу после выхода на экраны «Депутата Балтики»:

«Какие-то хорошие черты старика из „Мольбы о жизни“ я передал своему Полежаеву. И, наоборот, после Полежаева стал лучше играть в театре „нелюбимую“ роль старика». А ведь и саму пьесу Дюваля «Мольба о жизни», и спектакль по ней трудно было бы назвать иначе, чем социально-бытовая драма.

Именно органическое слияние тех самых «эксцентрикокомедийных» традиций, о которых говорили постановщики «Депутата Балтики», с серьезным овладением основным методом реалистического сценического искусства — методом перевоплощения — придавало актерской манере Черкасова такое неповторимое своеобразие. Нужен был только масштабный, высокоидейный и высокохудожественный литературный материал, талантливые и твердо знающие, чего они хотят, режиссеры, чтобы дарование и мастерство Черкасова полностью раскрылись. Эти требуемые условия в идеальном варианте впервые сошлись для Черкасова в работе над «Депутатом Балтики».

«Взрыв», которого ожидал Пиотровский, готовился съемочной группой фильма обстоятельно и методично.

Вместе с режиссерами Черкасов подробно изучал жизнь и деятельность великого русского ученого К.А. Тимирязева, который послужил жизненным прототипом Полежаева. Черкасова интересовали сведения о последних годах жизни других великих людей — Дарвина, Тургенева, Толстого, Гёте, Канта, Эдисона. Как вспоминает артист, постепенно «в мозгу создался какой-то собирательный образ с чертами Станиславского, Римского-Корсакова, Феликса Кона, Немировича-Данченко. Хотелось взять от Кирова остроту его определений, когда Полежаев на пленуме Петросовета так язвительно говорит об отсутствующих ученых.

Запомнился пламенный жест Ленина: „…не отдавайте немецким белогвардейцам красный Петроград!“

В июне начались ежедневные репетиции. Благодаря тому, что многие эпизоды будущего фильма носили камерный характер, можно было позволить себе редкую для кино роскошь — по-театральпому последовательную разработку основных сюжетных линий. Перед каждой репетицией Черкасов наклеивал усы и бородку, надевал сюртук и брал тросточку. «Я начал с походки профессора», — рассказывал он впоследствии. Потом начали появляться все новые и новые штрихи и детали поведения Полежаева, они тщательно отрабатывались, но не застывали в заученном постоянстве. Черкасов всегда считал, что каждому образу присуща своя основная звуковая тональность. Если, допустим, Варлааму был свойствен грубый, металлический, открытый звук, то для Полежаева актер нашел своеобразный высокий регистр, иногда переходящий в фальцет.

В мудром старике, ученом с мировым именем артист искал признаки неугомонной молодости с ее светлым мироощущением и естественным, органичным эксцентризмом. Длинный, худой, с нависающими над открытым лбом мальчишескими вихрами и негустой бородкой, Полежаев чем-то напоминал Дон Кихота. Но он не был Рыцарем Печального Образа. Вот он стоит перед зеркалом и, приглаживая бородку, напевает какой-то легкомысленный мотивчик и даже чуть-чуть пританцовывает. В нем ни на йоту нет «профессорской» почтенности, важной озабоченности и недоступности «жреца науки». Он чудаковат? Может быть. Но он из тех чудаков, о которых Горький сказал, что они украшают мир.

В облике Полежаева, в его легкой походке, в чудаковатых, но по-своему пластичных манерах сквозило обаяние внутренней гармонии. Эта гармония рождалась от ощущения и осознания старым профессором своей сопричастности великому делу революции, всей России. В его личной жизни происходили события, ранящие душу, — отворачивались от «большевика» университетские коллеги, ученик становился предателем, и в какие-то минуты Полежаеву казалось, что он одинок в этом мире. Но, несмотря на это, Черкасов прежде всего играл Полежаева человеком счастливым, познавшим высокую радость творческого труда, нужного не горстке избранных, а всему народу.

— Моя наука, — говорит Полежаев с трибуны Петросовета, — была всегда наукой для народа. Я работаю в своем кабинете, чтобы пахарю было легче работать в поле.

Создание Черкасовым образа профессора Полежаева являет собой удивительный пример актерского перевоплощения.

Фантазия исполнителя не ограничивалась только ситуациями, заданными сценарием. Он мог точно представить себе и показать другим, как будет действовать его герой в любой обстановке: выступать с речью или играть на рояле, беседовать с дворником у ворот своего дома или искать завалившуюся за шкаф книгу, заниматься гимнастикой, танцевать мазурку…

— А знаешь, как Полежаев вдевает нитку в иголку? — говорил Черкасов одному из постановщиков. — Вот, смотри. Он же рассеянный. Держит иголку, а потом забыл и обронил. И боится уколоться. И все оттого, чтобы спрятать свое горе от жены…

Казалось, что актер знает о своем герое буквально все.

— Между прочим, Полежаев носит ботинки со шнурками, — сообщил он режиссерам. — Правда, старики таких ботинок не любят, а он все равно носит. Один зашнуровал, а второй… От второго его что-то отвлекло, какое-то дело или мысль. Так и пошел в одном незашнурованном ботинке…

«Все, что он выкладывал нам шутя и играя, как забаву для уставших мозгов, как разминку перед трехчасовой напряженной репетицией, как „треп“ в коридоре во время перекура, — рассказывает Хейфиц, — все это, повернутое с головы на ноги, входило в роль уже с иной нагрузкой, подчиняясь трагическим задачам, оборачивалось неожиданной противоположностью… Мы ставили перед ним, казалось бы, непреодолимые задачи, нагружали на него тройной груз. И Черкасов „брал вес“.

Режиссеры были молоды и не так уж и опытны. С тех пор прошло около сорока лет, но и сейчас организация репетиций и съемок «Депутата Балтики» может служить образцом. На каждой репетиции присутствовала так называемая «скрипт-герл» и вела подробную запись всего хода работы над образом. В итоге за месяц получился довольно объемистый интересный журнал. В нем были зафиксированы все мельчайшие детали и переходы актерской игры. Когда группа перешла в павильон, перед съемкой каждого кадра зачитывался текст. Это помогало актерам без труда вспоминать все настроения и нюансы сцены, и последние чистовые репетиции уже перед кинокамерой проходили очень быстро. Кроме того, чтобы не утомлять актеров и сохранить их творческую энергию непосредственно для момента съемки, всем исполнителям главных ролей были даны дублеры. С их помощью размечались мизансцены, на них устанавливали свет.

Прямо в павильоне, метрах в десяти от декорации, сделали выгородку — «отель», как говорили участники съемки. Там стояли мягкие кресла, диван, всегда была свежая вода, лежал текст сценария, газеты, можно было немного перекусить. В

перерывах между съемками или просто не занятые в очередной сцене исполнители отдыхали в «отеле», и на «Депутате Балтики» никогда не было обычных для других съемочных групп исчезновений актеров в студийных коридорах и бесконечной беготни помощников и ассистентов в поисках «вышедших на минуточку». Все эти нехитрые мероприятия не только помогали беречь творческое самочувствие, но и значительно сократили сроки работы над фильмом.

Конечно, не обходилось совсем уж без недоразумений, и однажды на съемке что-то рассердило Черкасова. Он вспылил и начал кричать. Это было так непривычно для него, что в павильоне сразу же наступила недоуменная тишина. А потом вдруг все рассмеялись.

— В чем дело? — обиженно спросил Черкасов.

Александр Зархи дружески обнял актера:

— Как жаль, что мы не успели сейчас снять эту сцену! Ты, Коля, сам бы увидел: это не ты сердился, а старик Полежаев.

«Это был гениальный актер, — говорит Зархи. — Он до такой степени вживался в образ, проникал в характер своего героя, что после команды „Мотор!“ я буквально физически ощущал, как на него накатывали десятки прожитых лет. Это выражалось в каждом жесте, даже в движении его пальцев. Когда коллеги не пришли на именины к Полежаеву, на душе у него очень тяжело. Чтобы не расстраивать жену, он заходит в свой кабинет. Видит штатив с пробирками, в которых у него идет опыт. Он берет одну пробирку, смотрит. И этот простой жест говорил о многом. В нем были и человеческое горе, и профессиональный автоматизм ученого. Все это показывал Черкасов».

Такое слияние актера со своим героем рождало творческую свободу, позволяло Черкасову и режиссерам смело импровизировать. Так появилась в фильме волнующая сцена ночного телефонного разговора Полежаева с Лениным, которой в сценарии не было.

Больше полутора месяцев прожил Черкасов в трехкомнатной квартире Дмитрия Илларионовича Полежаева, и хоть была она не на Васильевском острове, а в съемочном павильоне «Ленфильма» на Кировском проспекте, все в ней было сделано по-настоящему, даже паркет. И чувства, которыми жил актер, тоже были настоящими. Когда съемки закончились и плотники начали разбирать «Полежаевскую» декорацию и строить на ее месте новую, уже для другого фильма, у Черкасова появилось щемящее чувство расставания с родным домом.

1 января 1937 года «Депутат Балтики» был показан на общественном просмотре в Ленинградском Доме кино, а спустя

немного времени в Московском. И в обоих залах зрители стоя аплодировали заключительной речи Полежаева в Петросовете. Это был огромный успех.

Так совпало, что в эти же январские дни вышел на экраны еще один фильм с участием Черкасова — «Остров сокровищ» по роману Стивенсона (режиссер В. Вайншток). Черкасов играл эпизодическую роль старого морского пирата Билли Бонса. Один зрячий глаз Билли смотрел на всех с большим подозрением, второй был закрыт черной повязкой, на плече сидел попугай. Старый пират хлестал кружками ром и сыпал налево и направо отборнейшие проклятья. «Я был в таких странах, где жарко, как в кипящей смоле», — говорил он грубым, хриплым голосом. В общем, это был хорошо знакомый всем «типичный пират». Билли Бонсом заканчивался для Черкасова период ролей, требовавших от актера всего лишь внешней выразительности. «Депутат Балтики» открывал новую страницу его творческой биографии.

В марте 1937 года фильм «Депутат Балтики» вышел на экраны. Равнодушных не было. В адрес съемочной группы начали приходить письма и телеграммы со всех концов страны. «Зрители Донбасса восхищены фильмом „Депутат Балтики“, — писали шахтеры. „Полежаев — образ, могущий стать идеалом для любого советского интеллигента“, — выражал мнение ученых профессор В. Квасников. Весной 1937 года в Лондоне, выступая на конгрессе мира и дружбы с СССР, А.Н. Толстой сказал:

— Перед моим отъездом я видел только что оконченный фильм «Депутат Балтики». Это эпизод из жизни русского ученого, ботаника и агротехника Тимирязева. Герою фильма 75 лет. Казалось бы, не слишком захватывающий сюжет о ботанике 75 лет. Но когда на полотне экрана перед вами бьется благородное человеческое сердце, когда мужество, честность, благородство и любовь к человечеству разворачиваются как широкая сюита, когда у зрителя закипают слезы благодарности к этому высокому, юному душой старику ученому, — уверяю вас, никакие штыковые атаки и военные марши, никакая самая горячая перестрелка между гангстерами и полицейскими сыщиками не увлекут и не захватят вашу душу, как фильм, подобный «Депутату Балтики».

Работа всей съемочной группы оценивалась чрезвычайно высоко, но, пожалуй, самый большой успех выпал на долю Черкасова. Автор сценария Л. Рахманов заявил: «Ведь несомненно же, актер Черкасов в своем необыкновенном перевоплощении превзошел и самые смелые и самые робкие мои надежды. Я и не мечтал о таком совершенстве». Черкасовским Полежаевым восхищались коллеги по профессии — актеры, режиссеры. «Мы смотрели фильм втроем: Берсенев, Гиацинтова и я, —

рассказывает С. Бирман. — Вышли из кинотеатра потрясенные. Сразу же решили позвонить в съемочную группу и отдельно Николаю Константиновичу, поздравить. У нас было радостное чувство встречи с огромным дарованием».

Вместе с режиссерами Черкасов выступал перед зрителями в заводских клубах, кинотеатрах. Они отвечали на массу вопросов и убеждались, как горячо восприняли зрители благородную патриотическую тему фильма. «Депутат Балтики» сразу же и навсегда вошел в число лучших советских фильмов, в одном ряду с «Чапаевым», «Трилогией о Максиме», «Мы из Кронштадта».

В этом же 1937 году, фильм был показан на Международной выставке в Париже и был удостоен высшей награды — «Гран-при». В адрес авторов фильма начали поступать письма из-за рубежа. Писал Ромен Роллан: «Это один из первых фильмов, где внутренняя жизнь героя сливается с бурным действием масс. Продолжайте работу в этом смысле!» Самые теплые слова были получены от Мартина Андерсена-Нексе: «Депутат Балтики» — один из прекраснейших фильмов, когда-либо виденных мною: человечный, простой, задушевный, глубоко захватывающий и волнующий, убежден, что этот фильм окажет огромное воздействие на интеллигенцию старого мира». В одной из зарубежных газет, высоко оценивающей мастерство Черкасова, было сказано, что он является «самым политическим актером нашей эпохи».

Как и профессор Полежаев, Черкасов был счастлив тем, что его труд стал нужным народу, всей стране. К артисту пришла слава. Она не вскружила ему голову, да и не могла вскружить. Это было бы несовместимо не только с его собственным характером, но и с характером Дмитрия Илларионовича Полежаева. Произошла удивительная вещь: киногерой, начав свою прекрасную жизнь на экране, в то же время никак не расставался с воплотившим его актером, помогал ему своим огромным жизненным и гражданским опытом.

Осенью 1937 года Черкасов должен был выступить на общегородском предвыборном собрании интеллигенции Ленинграда. Он был членом Свердловской окружной избирательной комиссии, и ему нужно было рассказать о кандидате в депутаты Верховного Совета СССР первого созыва, своем старшем товарище по театру — народной артистке Советского Союза Е. Корчагиной-Александровской. Собрание проходило в Таврическом дворце. Среди присутствующих был М.И. Калинин. Перед началом выступления Черкасов очень волновался. Ведь в этом зале выступал сам В.И. Ленин. Но, поднявшись на трибуну, он вдруг почувствовал себя уверенно и

свободно — он вспомнил, как год назад он поднялся на эту же самую трибуну профессором Полежаевым…

А год спустя, в октябре 1938 года, профессор Полежаев вышел на сцену Большого театра в Москве. Шел концерт для участников торжественного собрания, посвященного 20-летию ВЛКСМ.

Полежаев вышел на трибуну, оглядел зал. Зрители, узнавая старого профессора, начали аплодировать. Полежаев поднял руку, и зал замер.

— Господа… Господа, я не оговорился. Я вам говорю — рабочим и работницам, крестьянам и крестьянкам, солдатам и морякам. Вы — хозяева и подлинные господа на шестой части мира… Приветствую вас от лица науки, обязанной думать о вашем настоящем и вашем будущем счастье…

Полежаев говорил с сидящими в зале комсомольцами как старший товарищ и как современник. Зал чутко реагировал на каждое его слово. Но вот в голосе старого профессора послышались хорошо знакомые зрителям фильма задорные нотки:

— Как вам известно, в конце той картины, которую про меня снимали, я был буквально накануне смерти. Так вот не вышло! И обещаю вам, господа комсомольцы, торжественно обещаю в день вашего юбилея — всегда быть с вами, куда пошлет партия, на учебу, на защиту границ, в небеса, на полюс, па дно океана — для счастья нашего народа и всего человечества!

Николай Константинович Черкасов впоследствии не раз вспоминал этот вечер. Он говорил, что редко ему приходилось испытывать такое волнение, чувствовать такой подъем аудитории…

Всенародное признание, окружившее фильм «Депутат Балтики», явилось основанием для присвоения Черкасову звания заслуженного артиста РСФСР.

Трудно переоценить значение роли Полежаева в творческой судьбе артиста. Сам он говорит так:

«На примере „Депутата Балтики“, в работе над образом Полежаева я впервые понял, что дает актеру настоящий, остро и правдиво, всесторонне очерченный жизненный конфликт…

Работа над образом революционного ученого Полежаева стала для меня политической школой. Из этой школы я вышел с ясным сознанием, что отныне любимым моим героем в театре и кино явится тот, через образ которого полнее и глубже можно будет передать революционные идеи нашей великой эпохи».

Сыны и пасынки истории

Летом 1937 года Черкасов снимался в фильме «Друзья». В советской кинематографии это была первая художественная картина о Кавказе, о братстве народов, пришедшем на смену искусственно разжигаемой национальной розни. Автор сценария поэт Н. Тихонов писал: «Моя старая неизгладимая любовь к Кавказу внушила мне мысль сделать такой сценарий, чтобы великие массы народа увидели горы и людей гор во всей непринужденности правды или вымысла, похожего на правду очень близко».

События, о которых рассказывал фильм, начинались в 1916 году. Голодные, жалкие бедняки горцы — осетин Бета и ингуш Мусса — смертельно ненавидят друг друга. За что? Да просто за то, что один — ингуш, а другой — осетин. Но вот судьба сводит их с замечательным «русским человеком» — Алексеем. Он помогает горцам разобраться в причинах их несчастий. И осетин Бета вместе со своим недавним врагом — «проклятым ингушом», вместе с «русским человеком Алексеем» мужественно сражается в рядах красных повстанцев, а когда погибает Мусса, приходит к его старой слепой матери и говорит простые, хватающие за душу слова:

— Матушка, ты потеряла одного сына — ты нашла другого…

Съемки проходили на Кавказе. Для участия в фильме колхозы Кабардино-Балкарии прислали по пятьдесят всадников в полном снаряжении: в бурках, с кинжалами и ружьями. Среди горцев ходил высокий худой осетин Бета в надвинутой почти на самые брови папахе, и никто, как и год назад в Полежаеве, не узнавал в нем Черкасова.

Пока готовили съемочную технику, Черкасов бродил по аулу, как и всегда, за ним следовала толпа ребятишек, плененных добротой, всевозможными фокусами, песенкой Паганеля и высоким ростом артиста.

— Колиа… Колиа… — кричали они на ломаном русском языке, — Колиа, достань нам луну с неба!

— Я осетин, — гордо отвечал Николай Черкасов, — и не могу достать с неба ингушскую луну!

И вдруг Черкасов исчез. Режиссеру сказали, что он ушел за перевал вместе с каким-то горцем. Черкасов отсутствовал три дня. На четвертый день, ранним утром, когда Арнштам вышел из сакли, то услыхал радостный гомон: это аульские ребятишки приветствовали возвращение Черкасова. Они висли на нем, теребили его за полы черкески, цеплялись за рукава. Режиссер

сразу заметил, что Черкасов изменился. «Лицо обгорело, — вспоминает Арнштам, — черкеска, порыжевшая под лучами горного солнца, изодралась, постолы на ногах не казались, как это было прежде, чужими.

— Ну вот, — сказал он мне, — теперь будет все в порядке. Ты знаешь, как ходят горцы в горах? Они ходят медленно! Берегут силы, а не скачут, как козлы. У них тяжелая мужицкая походка… Теперь я понял, они просто мужики, только в черкесках!»

Играя Бету и находя все новые краски для того, чтобы показать благородство, наивность, мужество, доброту и вспыльчивость своего героя, Черкасов не избежал некоторой неровности исполнения, картинности, приподнятости жестов и поз, щегольства костюмом и оружием. Дагестанский писатель Э. Капиев сразу после выхода фильма на экраны говорил о том, что все же «самая большая удача „Друзей“ — полноценные и яркие образы горских крестьян». Он восхищался «кавказским, национальным звучанием фильма», «характерной и темпераментной непосредственностью» его персонажей. «Совершенно не чувствуешь, — писал Капиев в газете „Орджоникидзевская правда“, — что они говорят между собой по-русски, забываешь об актерах и лишь с удивлением думаешь, как это попали на экран твои добрые и знакомые с детства аульские соседи».

Вернувшись с Кавказа, Черкасов почти сразу же начал репетировать новую роль в театре.

10 февраля 1937 года, через сто лет со дня гибели гениального поэта, Ленинградскому государственному академическому театру драмы было присвоено имя Александра Сергеевича Пушкина.

Приняв высокое титло, старейший театр словно брал присягу хранить нетленные ценности русского искусства и развивать его традиции.

К XX-летию Октября театр ставил историко-революционную пьесу К. Тренева «На берегу Невы», воскрешавшую незабываемые события периода подготовки Октябрьского вооруженного восстания. Впервые на ленинградской сцене был воплощен образ В.И. Ленина. К. Скоробогатов изображал вождя революции энергичным, волевым.

В этом праздничном спектакле, в котором участвовал весь цвет театра, Черкасов играл рабочего Буранова — большевика, политического организатора народных масс.

Актер старался использовать все возможности, заложенные в

драматургии образа, но показать Буранова интересным, духовно щедрым человеком ему удалось лишь отчасти. Особенно удачными оказались те сцены, в которых Буранова покидала его обычная сдержанность и он открыто проявлял свои человеческие чувства и темперамент революционера (ласковая, проникновенная беседа с мальчонкой Колей и идейная схватка с меньшевиком).

В роли Буранова Черкасов познал те сценические мели, на которые выносит положительного героя, если его высокая идейность не поддержана художественно полноценной образностью.

Во второй половине тридцатых годов в связи с укреплением социалистического государства и утверждением советского патриотизма как составной части коммунистической идеологии возрос общественный интерес к отечественной государственной и военной истории. На страницах книг и на сцене стали появляться те выдающиеся полководцы и государственные мужи прошлого, чья деятельность носила исторически прогрессивный характер. Первой из титанических фигур русской истории, которые воплотил Черкасов, был царь Петр.

Пьеса А.Н. Толстого «Петр Первый» была поставлена в Госдраме Сушкевичем еще в 1935 году с Я. Малютиным в главной роли. В его исполнении Петр I представал фигурой противоречивой и трагической: самодур, деспот и крепостник, осознавший свою историческую ответственность перед Россией. В конце спектакля стареющий Петр с бессильной яростью признавал, что все жертвы, принесенные им ради будущего, — казнь сына, казнь стрельцов, гибель тысяч крепостных, русских и шведских солдат — бесцельны. Он одинок среди порожденной им новой знати, и его великие замыслы будут похоронены вместе с ним.

Этот большой интересный спектакль с течением времени менялся. Советская историческая наука пересматривала прежние вульгарно-социологические оценки Петра I, выявляя положительный характер его реформ для развития России.

В 1937 году Толстой коренным образом переработал пьесу (третья редакция). Образ Петра I становится мажорным. Прежде всего это великий патриот, создатель могучей державы, человек неиссякаемой энергии, жизнелюб и оптимист. Стала неизбежной новая постановка, крайне желателен был и новый исполнитель главной роли.

К тому времени уже вышла на экраны первая серия фильма «Петр I» (1937 год). Созданные Симоновым и Черкасовым образы Петра и Алексея оценивались и критикой и зрителями

чрезвычайно высоко. Казалось бы, и думать нечего — играть Петра на сцене должен Симонов, его право на «свою» роль бесспорно. И после того как автор прочел 5 января 1938 года на собрании труппы новую редакцию пьесы, стало известно распределение основных ролей: Алексей — Черкасов, Петр — Симонов.

Но вдруг неожиданный поворот: Черкасову предложили заглавную роль. Ничего удивительного в этом не было бы, не будь в театре Симонова… В то же время нельзя было не считаться с тем, что Симонов и Черкасов могли оказаться на иждивении своих экранных образов, а это лишило бы спектакль оригинальности.

Соблазн осуществить свое давнишнее желание был велик, и Черкасов дал согласие.

Состояние было удивительное. Несколько дней по театру гуляла шутка: «С утра и до утра — то Алексея, то Петра».

Да, если бы и в самом деле так было возможно — сначала один, потом другой, если можно было бы приказать себе: «Стоп! Вот кончился Алексей, теперь играю Петра». Если можно было бы… Но ведь не будешь объяснять каждому, что он и сам часто не знает, кто он сейчас — отец или сын, Алексей или Петр. И кому рассказать о тех минутах, когда они оба сосуществовали в нем, любили и ненавидели друг друга, спорили и жили своей жизнью — смертельные враги, соединенные самыми крепкими кровными узами.

Странные минуты пережил он, Николай Константинович Черкасов, когда стоял в Эрмитаже, в небольшом зале голландской живописи XVII века. В огромных окнах был виден внутренний эрмитажный дворик, покрытые снегом стриженые кусты. С портретов работы Каспара Нетшера смотрели на серенькое петербургское небо современники Петра и Алексея. Лица их были хитрыми, враждебными, чужими. Царевич Алексей презирал их, ненавидел и боялся. Но те же самые чужеземные лица вызывали у Петра уважение своей подчеркнутой определенностью, энергичностью.

Чистенькие домики с островерхими крышами, аккуратные лодочки, скользящие по зеркальным каналам на картинах Яна Тен Компе, казались Черкасову такими жалко-прилизанными, когда оп смотрел на них глазами фанатичного царевича. Он содрогнулся при виде омара на картине Питера де Ринга — «Да как же можно русскому человеку не то что съесть, смотреть на такую пакость!» Все чужое, чужое — бесовское…

Но брал верх Петр, и все казалось иным.

Странные минуты.

Черкасов подолгу рассматривал сделанные при жизни изображения Петра и его сподвижников. Портреты загадочно молчали.

А как было не посмотреть знаменитую «восковую персону» — точную скульптурную копию Петра, сделанную сразу же после его смерти?

Перед Черкасовым в невысоком кресле величественно и гордо сидел государь. Он смотрел в глаза Николаю Константиновичу. Царь-плотник, царь-мастеровой неожиданно поразил Черкасова своей изысканностью. Длинные тонкие пальцы спокойно и даже несколько кокетливо обвили поручни, ноги с удивительно маленькими ступнями были переплетены. Спина Петра казалась прямее спинки кресла. Петр как бы говорил: «Да, я сижу вот уже два века в выцветшем кафтане, который когда-то был небесно-голубого цвета, и, несмотря на необъятное количество серебра на нем, он уже не приличествует мне, но я этого не вижу и не желаю знать. Я государь, я перевернул Россию».

Близости не получалось. «Восковая персона» завораживала и отталкивала. Черкасов заставил себя отвести глаза от лица Петра и вдруг увидел маленькую лошадиную головку, выглядывающую сбоку из-под кафтана. Это был эфес государевой шпаги. И всплыли в памяти измайловские детские игры Петра, потешные войска и бои. Черкасов улыбнулся и уже смело и легко взглянул в лицо императора.

И вот уже глазами Петра Черкасов увидел «топкие берега» широкой Невы. Почувствовал тревожную лихорадочную атмосферу строящегося Санкт-Петербурга, которой дышали рисунки А. Бенуа. На Заячьем острове итальянец Трезини строит крепость, недалеко от крепости растет резиденция царя, на левом берегу Невы закладываются верфи… И Петр руководит всем и везде успевает.

Черкасов задумался: что должен был испытывать Петр, изображенный на знаменитой картине Н. Ге? И, переводя живопись на свой родной сценический язык, он понял, что трагизм отношений отца и сына решен художником на паузе, паузе напряженной, такой, какими бывали мхатовские паузы, наполненные углубленным психологизмом.

Подолгу стоял Черкасов в Русском музее перед небольшой картиной В. Серова «Петр I». Какая точность и насыщенность образа! Чтобы так понять Петра, художнику надо было поистине перевоплотиться в него. Вся фигура Петра мощно устремлена вперед, упрямо шагает он против ветра, почти не наклоняя головы, топорщится щеточка усов, дерзновен взгляд. Даже откинутые ветром фалды мундира — это тоже так важно для

передачи волевого, энергичного характера Петра. Петр с картины Серова стал для Черкасова самым близким и больше всего помог ему в работе над сценическим образом великого царя.

Опыт всех виденных до этого Черкасовым спектаклей о Петре I мало что ему подсказывал. Личность Петра по-разному трактовалась на сцене. Черкасову надлежало в сценическом образе выразить прежде всего новую концепцию великого государственного деятеля, идею единства отечественной истории, которую в третьей редакции пьесы проводил А. Толстой. Петра, каким его до сих пор играл Малютин, лучше всего следовало забыть. Симоновского же Петра было, как говорится, конем не объехать. Идейное родство с ним предполагалось самое тесное. Но при глубоком различии актерских индивидуальностей Симонова и Черкасова сравнивать обоих Петров предстояло по их художественной силе и цельности.

Премьера состоялась 10 апреля 1938 года.

Спектакль начинался сценой в кузнице на верфях в Воронеже, где создавался русский флот. Строящийся фрегат «Нептун», с борта которого Петр в финале возглашает славу отечеству, был сквозной метафорой спектакля, овеществленной известной фразой Пушкина: «Россия вошла в Европу, как спущенный корабль, при стуке топора и при громе пушек».

Петр у Черкасова получился новым и неожиданным. Внешний образ его создавался лаконичными средствами и был лишен романтического ореола, героической позы, красивости. «Движенья быстры…» В мундире Преображенского полка, с белым офицерским шарфом на шее, собранный, целеустремленный, деловой. Не император, а первый работник России.

Актер не особенно гнался за полнотой житейского правдоподобия, чувствуя, что логика образа не в особенностях личности Петра, а в подчинении их чувству патриотизма, идее служения отечеству. Его Петр привлекал духовной силой и надличной правдой своих стремлений.

Внутренняя монументальность, которую постепенно наращивал в Петре к финальному апофеозу Черкасов, требовала большого актерского самоограничения. Живые узоры роли, бесчисленные сочные подробности, интересные находки, на которые он был так щедр и которых от него ждали, он свел до минимума, направляя зрительский интерес на главные идеи пьесы. В красочном, зрелищно богатом спектакле (декорации В. Дмитриева неизменно вызывали аплодисменты), с сильными драматическими сценами, в которых великолепно играли Н. Бромлей (Екатерина), А. Ян (Алексей), В. Меркурьев (Меншиков), Е. Карякина (Ефросинья), К. Калинис (Мишка Буйносов), все же

самыми запоминающимися моментами стали речи Петра. Черкасов добивался высокого театрального эффекта, силой таланта и вдохновения заставляя зрителей воспринимать Петра как современника.

Царь говорил соратникам:

— Помнить надлежит заповедь: «Храня мир, не ослабевай в воинском искусстве». Как табун в некоем поле, окружены мы хищными зверями, и плох тот хозяин, который не поставит сторожа…

И зал подтверждал рукоплесканиями важность этой истины. Сильную живую реакцию вызывала речь Петра в сенате о «противных замыслах некоторых европейских государей» и о предательстве Алексея.

Наряду с подчеркиванием социальных мотивов конфликта между Петром и Алексеем, лежавшего в сюжетной основе пьесы, артист тонкой психологической игрой передавал глубину отцовских переживаний державного правителя.

В прекрасно решенной, эффектной сцене «Полтавский бой» (в предыдущей постановке ее не было) черкасовский Петр сочетал в себе отвагу воина и мудрость стратега. Сражение трактовалось как важнейшее переломное событие в судьбе России в соответствии с мыслью Пушкина о том, что «войны, предпринятые Петром Великим, были благодетельны и плодотворны. Успех народного преобразования был следствием Полтавской битвы».

Сильное впечатление оставлял торжественный финал. Петр порывисто вбегал на борт украшенного флагами фрегата.

— В сей счастливый день окончания войны сенат даровал мне звание отца отечества, — обращался он к соотечественникам. — Суров я был с вами, дети мои. Не для себя я был суров, но дорога мне была Россия! Моими и вашими трудами увенчали мы отечество славой, и корабли русские плывут уже во все гавани Европы. Не напрасны были наши труды. И поколениям нашим надлежит славу и богатство отечества беречь и множить. Виват!

Новая постановка была осуществлена Б. Сушкевичем всего за полтора месяца. Для овладения сложнейшей ролью Петра срок был явно недостаточен. Тем не менее и спектакль, и новая работа Черкасова были хорошо приняты зрителем.

Пресса признала спектакль крупным явлением театральной жизни. Критик-литературовед В.А. Мануйлов считал, что Черкасов «еще раз показал удивительную широту своего актерского диапазона». Под впечатлением от спектакля народная артистка СССР Е. Корчагина-Александровская, судья строгий и взыскательный, писала: «Не знаешь, чему больше удивляться:

черкасовскому искусству перевоплощения или его умению построить широкими мазками обобщенный образ Петра, государственного мужа и политического деятеля? Во всяком случае, Черкасов вновь одержал блестящую победу».

А. Толстой тоже принял и одобрил черкасовского Петра. Было очевидно, что актеру удалось воплотить авторский замысел в интересной и впечатляющей художественной форме.

Однако вскоре в журнале «Искусство и жизнь» появилась статья, в которой преувеличивались изъяны не вполне дозревшей роли, образ Петра, созданный Черкасовым, назывался спорным. Более того, была вообще поставлена под сомнение эта актерская работа и задавался вопрос: не является ли одновременное исполнение роли Алексея в кино и Петра в театре тяготением к острому эксперименту? И нужно ли это Черкасову для его творческого роста?

Сам Черкасов полагал, что нужно. «Я думаю, что Петр в спектакле драмы мне удался именно потому, — заявлял он в 1938 году, — что Алексей был мной уже сыгран в двух сериях картины „Петр I“.

Позже автор «Записок советского актера», человек большой скромности, признавал, что он переоценил свои силы, что роль не удалась. «Она, — писал Черкасов, — не лежала в границах моих данных. Театральный грим позволил округлить лицо (чего было бы невозможно достичь кинематографическими средствами), но уже на первых спектаклях мне стало ясно, что, может быть, я играю и сносно, а все-таки роль не моя». В 1939 году Черкасов уже играл Петра в очередь с Малютиным, а вскоре и вовсе отказался от этой роли. В этом решении его, очевидно, укрепил выход на экраны второй серии фильма «Петр I», новая волна широкого признания выдающейся работы Симонова. Черкасовский Петр вытеснялся триумфатором — своим «кинодвойником». Если бы Симонов сыграл Петра на сцене, то появилась бы возможность для равноправного сравнения работы двух артистов. Игра Симонова в фильме выше всяких похвал, но справедливости ради нужно помнить и о некоторых преимуществах кинематографического воплощения образа перед сценическим.

В свое время спектакль был очень крупным явлением театральной и общественной жизни. Но спектакль не выдержал конкуренции с фильмом. Если в сезоны 1935/36 и 1936/37 годов «Петр I» был самой репертуарной пьесой, показанной с полными сборами 150 раз, то к 1940 году она вообще сошла со сцены.

Естественно встает вопрос: не была ли недолговечность постановки «Петра I» также и следствием недостатков пьесы А.Н.

Толстого? В значительной мере — да. С важными новыми идеями в третий вариант пьесы пришла, однако, и откровенная идеализация Петра. Народ же оказался в роли статиста истории, чья воля вершилась только августейшим выразителем его интересов. Конфликт Петр — Алексей вобрал и покрыл общественные противоречия эпохи. Образ царя-реформатора был настолько приподнят в пьесе, что временами казался неким идеалом мудрого правителя. Реальное драматическое содержание сюжетного конфликта сильно обеднялось. «Отец отечества» всегда без особого труда побеждал в Петре «просто отца». Сцена в доме Буйносова, когда Петр догадывался об измене царевича, считалась одной из самых интересно сыгранных Черкасовым в спектакле. Однако и тут смятение отцовских чувств преодолевалось легко.

От Петра начиналась новая линия в творчестве Черкасова — воплощение великих государственных деятелей России. Если социальный пафос профессора Полежаева выигрышно совмещался с его характерным бытовым обличьем, то положительный государственно-политический герой требовал иного стиля игры, обобщенного реализма, монументальности. И в постановке «Петр I» Черкасов уже ощущает необходимость ради правды образа играть и человека, и миф о нем. И Сушкевичу в постановке нужны были эпические аккорды. До «Александра Невского», съемки которого начались летом 1938 года, Черкасов уже вышел к той идейно-творческой задаче, решать которую ему предстояло в содружестве с режиссером С. Эйзенштейном. Осенью, после съемок, актер прямо говорил, что те приемы и навыки, которыми он овладел во время трудной работы над ролью Петра, оказались необходимыми для создания образа Александра Невского.

Между спектаклем и кинофильмом о Петре I возникла сложная взаимосвязь. Причиной переработки пьесы и появления ее третьей редакции послужила именно работа А.Н. Толстого совместно с режиссером В. Петровым над киносценарием. В свою очередь, при съемках второй серии фильма был учтен опыт театральной постановки, ее достоинства и недочеты.

Выход на экраны обеих серий фильма «Петр I» расценивался как большое событие не только культурной, но и общественной жизни страны.

Авторы фильма четко представляли место своего произведения в современном процессе подъема общественного самосознания. «Задача подлинно художественного воплощения исторической темы, — писал режиссер Петров в статье „Идеи и образы „Петра I“, — глубоко и неразрывно связана с пониманием

тенденций исторического развития“.

Круг проблем, очерченный фильмом, был необычайно широк: государственная необходимость («государственный интерес», «государственное добро») и гуманизм, методы управления страной и воспитание чувства национальной гордости, крестьянский вопрос и иностранная политика России, создание всесословной регулярной армии, укрепление рубежей родины и выход России к морю, появление государственного деятеля нового типа, вопросы нравственности.

«В числе многих важных задач, — писал Петров, — перед нами возникла волнующая проблема: воплотить в образах исторических картин черты национального характера».

Как и в спектакле пушкинского театра, основную драматическую коллизию фильма составляли отношения Петра I и его сына — царевича Алексея. По мысли автора, конфликт Петра и Алексея должен был предстать перед зрителем как столкновение двух «политических программ», как борьба, определившая содержание Петровской эпохи.

Один из героев — Петр — олицетворял собой новую, приобщающуюся к европейскому просвещению и выходящую на арену мировой истории активную Россию, другой — Алексей — старую феодальную Русь.

С первых же кадров авторы фильма показывают напряженные отношения отца и сына.

…В новгородском монастыре, в темной келье, в окружении монахов, странников, юродивых сидит царевич Алексей. Звучат слова зловещей «апокалиптической» молитвы, предрекающей всяческие беды. На лице Алексея мрачное удовлетворение. Стремительно входит Петр. С ним Меншиков. Русские войска только что претерпели «конфузию» под Нарвой, но царь не падает духом. Он полон мыслей о предстоящих делах, вдохновенно-энергичен. При его появлении монахи и убогие испуганно покидают келью. На лице Петра появляется легкая тень.

— Опять с юродами сидел? — не столько спрашивает сына, сколько утверждает царь. Сразу же появляются в его голосе нотки горечи, усталости, разочарования.

— О здравии твоем молились, батюшка… — быстро и, видимо, привычно лжет Алексей.

Движения царевича замедленны, весь он как черная тень за спиной отца.

Петра беспокоит оборона Новгорода, он приказывает Алексею выгнать на строительство укреплений всех жителей города, в том числе и монахов.

— Это превыше сил человеческих, — возражает Алексей.

Царь говорит о необходимости снять церковные колокола, перелить их в пушки. Как будто судорога проходит по телу Алексея.

— Русь колоколами славна, — упрямо говорит он.

Меншиков, молчаливый свидетель разговора, насмешливо смотрит на царевича.

Сразу же после ухода сына Петр принимается за ужин.

— Все постное — огурцы да капуста, — произносит он с гримасой неудовольствия и одновременно, как будто слегка извиняясь перед Меншиковым, произносит так, что зритель ни секунды не сомневается, что эти слова относятся не только к еде, но и к Алексею.

Действительно, рядом со своим крепким, пышущим здоровьем и энергией отцом Алексей выглядит особенно хилым, слабым, вялым и жалким — «постным». Такое физическое противопоставление героев несет в себе двойной смысл. С одной стороны, оно намекает на неизбежность обусловленного самой природой конфликта, вскрывает, если так можно выразиться, его «биологическую» подоплеку. «В здоровом теле — здоровый дух», и соответственно — наоборот. С другой стороны, физическая немощь Алексея служила одним из средств подчеркивания и разоблачения отрицательных его свойств.

Создавая образ Петра, авторы фильма не могли пройти мимо глубочайших мыслей Пушкина о великом преобразователе России и его эпохе. В «Истории Петра» Пушкин так определял существо противоречий в деятельности царя: «Достойна удивления разность между государственными учреждениями Петра Великого и временными его указами. Первые суть плоды ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости, вторые нередко жестоки, своенравны и, кажется, писаны кнутом. Первые были для вечности, или по крайней мере для будущего, — вторые вырвались у нетерпеливого самовластного помещика».

В интерпретации А. Толстого, В. Петрова и Н. Симонова Петр I в самой высшей степени обладал и государственной мудростью, и прозорливостью, и доброжелательностью. «Что я дурно делал, что людей мучал, ну, виноват, прости, — говорит Петр сыну. — Широко было задумано, жалеть было некогда». Но образ, созданный Симоновым, был настолько по-человечески обаятелен, что идеализация и апология его казались совершенно естественными, не ощущались как следование заданной идее.

О причинах ужасной трагедии, постигшей Алексея, Пушкин говорит: «Царевич был обожаем народом, который видел в нем будущего восстановителя старины. Оппозиция вся… была на его стороне. Духовенство, гонимое протестантом царем, обращало

также на него все свои надежды. Петр видел в сыне препятствие настоящее и будущего разрушителя его созидания».

Авторы фильма, выстраивая линию поступков Алексея, внешне как будто бы придерживаются пушкинской характеристики, но только при этом чуть-чуть смещают некоторые акценты. Да, говорят они, царевич обожаем народом — но каким?.. И вот сползается к ногам Алексея толпа юродивых, убогих, странников, нищих, монахов, всякого рода калик перехожих. Кричат ему: «Царевич, хоть ты-то нас пожалей! Царевич — наша надежа!» Зритель, так сказать, воочию убеждался: Алексей — центр притяжения всего темного, невежественного, хилого, самой жизнью обреченного на вымирание и исчезновение, а все лучшее, что есть в русской нации, все самое здоровое, крепкое, энергичное и жизнестойкое объединяется вокруг царя. Такой трактовке явно не хватало пушкинской диалектики.

Пушкин не раз замечает, что Петр «уважал ум» своего сына. Эта сторона отношений Петра и Алексея в фильме отсутствует. Даже более того, когда в разговоре с отцом Алексей в ответ на упреки оправдывался тем, что он, мол, «головой немощен», разумеется, сам про себя так не думая, все предыдущие действия царевича в фильме должны были привести зрителя к мысли о том, что уж на сей раз, против обыкновения, в словах Алексея содержится большая доля истины.

Симоновский Петр был бесконечно терпелив с сыном, как бывают терпеливы родители с неудачными от рождения детьми. Пушкин говорит о «несчастном царевиче», человеке, достойном жалости, — авторы фильма, делая Алексея жалким, в жалости ему отказывали. Все художественные средства были пущены в ход, чтобы «разоблачить» царевича, сделать его отвратительным.

У черкасовского Алексея было узкое и мятое лицо, чем-то неуловимо напоминающее отцовское, но без его одухотворенности и привлекательности. Исподлобья смотрели прищуренные глаза, только иногда широко открываясь от переполняющей Алексея бессильной злобы и ненависти. Вытянутый череп прикрывали жидкие прямые волосы. Лицо изувера, фанатика, кликуши. Голос царевича был то ханжески благостен, то визглив и истеричен.

Отрицательное отношение к своему герою Черкасов выражал и через точно найденную пластическую форму: движения его были вялы и расслабленны, в присутствии Петра он не просто входил или выходил в двери, а словно просачивался, проползал в них. Алексей часто пятился задом, а в сцене с Ефросиньей даже вставал на четвереньки. Все эти позы были жалки и унизительны.

Артист, вспоминая о работе над образом Алексея, говорит о том, как он «обнажал подлинную сущность изменника-царевича, до последнего дыхания враждебного идее русской государственности», и делает при этом одно очень характерное замечание: «Надо было, чтобы зритель поверил в неисправимость сына и тем самым оправдал суровый приговор отца».

Но, как это иногда бывает в искусстве (и, разумеется, с талантливыми художниками), созданный Черкасовым образ оказался гораздо шире и интереснее предлагавшейся умозрительной конструкции. Характер Алексея и его поступки, приобретя множество живых черт, потеряли ту однозначность, которая первоначально виделась и авторам сценария, и режиссеру, и самому актеру.

Черкасовский Алексей предстает перед зрителем человеком противоречивым и сложным. В нем сочетаются трусость и душевная твердость, униженность, гордость и высокомерие. Царевич то упрямо молчал, то захлебывался словами. Он лгал, притворялся, изворачивался, юлил и вдруг говорил правду заведомо в ущерб себе. Он был низок и мелок, но временами вызывал удивление своим благородством и чистотой.

Никогда прежде Черкасов так тщательно не готовился к роли. Он изучил исторические и литературные источники и знал о своем герое буквально все — от рождения до смерти. И это дало блестящие результаты. В каждом эпизоде, где участвовал Черкасов, возникал глубинный подтекст, появлялся простор для зрительской интуиции и размышлений.

Одна из лучших сцен фильма — ассамблея в доме Меишикова. Здесь смешались лица, языки, обычаи, старое и новое. Разгоряченные, подвыпившие гости ведут деловые разговоры, торгуются, играют в шашки. Жены голландских шкиперов вяжут носки, русские боярышни старательно и неумело приседают в европейском танце. Все странно, суматошно, неуютно, бесшабашно.

В этом эпизоде авторами сценария и режиссером драматургический материал для роли Алексея был отпущен более чем скромно. Тем поразительнее талант и мастерство актера, сумевшего лаконичными средствами создать образ, на редкость емкий и запоминающийся. В сцене ассамблеи Алексей возникает на экране всего четыре раза, притом на считанные секунды, и за все это время произносит всего лишь одно слово. Но об этом вспоминаешь и удивляешься гораздо позже, настолько уверенно актер ставит Алексея в один ряд с главными действующими лицами эпизода.

…Душно становится в зале меншиковского дворца. Петр

ударом долота высаживает оконную раму. Врывается свежий ветер. Криво улыбаясь, шутит иностранный посол: «Его величество открыл окно в Европу». После секундной паузы (как отнестись к шутке?) Петр хохочет, смеются гости. На лице Алексея — злая усмешка, саркастически кривятся губы.

Петр танцует с Екатериной. Замечает недоброе лицо сына, хмурится и кричит с вызовом, с очевидным намеком: «Танцевать всем!» Представить Алексея танцующим невозможно. В течение нескольких секунд Черкасов одной только мимикой передает сложный комплекс чувств, владеющих душой его героя: неприятие всей этой суеты человеком, выросшим в тишине монастыря, ущемление своего царского достоинства, ревность и обида на отца, осуждение его за недостойное царя поведение и за человеческий «грех». Не может все это кончиться добром.

Появляется из спальни Екатерина. Заискивающе смотрит на нее Александр Данилыч. Екатерина наотмашь бьет по лицу своего бывшего возлюбленного, а тот почтительно склоняется перед ней, ловит ее руку, целует. Все понимают: теперь она царица — Екатерина I… Русские и иностранцы, опережая друг друга, бросаются к ней целовать руку. В этой недостойной суете только один человек выделяется своей неподвижностью — Алексей. И вдруг лицо его перекашивается, он кричит исступленно, душераздирающе: «Сука-а-а!» В его крике не просто желание оскорбить Екатерину, в нем — незаживающая обида за брошенную Петром мать, ужас глубоко религиозного человека пред бездной греха. Сейчас Алексей оказался в толпе придворных единственным нравственным человеком. И в этом тоже звучало предвестие его неизбежного трагического конца.

По очевидному авторскому замыслу, жалкой и некрасивой должна была выглядеть любовь «постного» Алексея к «скоромной» Ефросинье (артистка И. Зарубина).

Неприглядная пошлость отношений царевича с Ефросиньей бросалась в глаза в первую очередь, но потом невозможно было не заметить и другое — подкупающую искренность Алексея, его нежность и огромную привязанность к любимой женщине.

Царевич уезжает за границу вместе с Ефросиньей. В роскошном итальянском палаццо эта пара настолько неуместна, что вызывает не только смех, но и жалость, невольное сочувствие. Поскольку в это время намерения Алексея не раскрываются в конкретных действиях («Царевич скрывается в Неаполе у римского кесаря, замыслы — неизвестны», — сообщает Петру дипломат П. Толстой) и, по сути, остаются для зрителя весьма туманными, мотив предательства Алексея неизбежно отступает на второй план. А на первый выдвигаются два несчастных,

запутавшихся человека, беззащитных перед могущественными силами, оторванных от родины и страдающих без нее. Неподдельная тоска звучит в простых, «глупых», но по-своему поэтичных словах Ефросиньи о том, как хорошо сейчас «дома», о цветущих яблонях, о девках на качелях, о русской бане. Слова эти находили отклик в душе Алексея, было видно, что и сам он истосковался на чужбине. Поэтому так быстро и соглашался он на уговоры Ефросиньи вернуться на родину, несмотря на тяжелые предчувствия.

…К русской пограничной заставе подъезжает карета. На плече у Алексея дремлет Ефросинья. Алексей жадно смотрит вокруг. Удивительный сейчас у него взгляд! Радостный, ищущий, растерянный, робкий, надеющийся. Переполняемый чувствами, обращается он к солдату, проверяющему бумаги: «Послушай, солдат…» Но молчит хмурый страж, и Алексей осекается…

В России царевич вновь оказывается в среде реакционного боярства. Врагам Петра нужен не столько сам Алексей, сколько его имя и царский сан. Человек слабый, безвольный, он не может стать организатором, душой заговора. Он становится его знаменем. После мучительных колебаний, под нажимом бояр и духовенства царевич подписывает «универсал» — призыв к свержению Петра. Но роковой шаг удивительно меняет Алексея. В нем появляется твердость. (Как признавал сам Черкасов, он во второй серии фильма обогатил характер Алексея, наделив его некоторыми волевыми чертами Петра.) Но и после этого царевич Алексей следовал своему долгу (так, как он его осознавал) мучительно, надрывно, безрадостно, вопреки не только не понятой им исторической действительности, но и вопреки обыкновенной житейской расчетливости.

Заговор разоблачен. В пыточной камере Алексей стоял перед отцом в одной рубахе, свесив голову и прижимая руки к груди, измученный и как будто бы сломленный, покорившийся.

— Кому сенаторам писал? Назови имена! — приказывает Петр.

Но Алексей молчит.

Приводят, приволакивают Ефросинью, запуганную, потерявшую голову от страха, думающую только о собственном спасении. Грудь Алексея бурно вздымалась, он смотрел на женщину с надеждой, любовью и угрозой…

— Назовешь? — грозно спрашивал Петр.

Алексей долго молчал, но в его молчании не было колебания. После паузы он с нескрываемой ненавистью кричал в лицо царю:

— Нет! Ничего не скажу!..

Надолго оставались в памяти последние минуты несчастного

царевича: движимый отчаянной вспышкой сыновнего чувства, он бросался к вошедшему в камеру отцу, прижимался к нему и тихо, жалобно скулил в предсмертной тоске. Потом затихал. Петр отходил от него и произносил одно только слово:

— Кончайте…

Так завершился жизненный путь Алексея — человека, желавшего покоя и тишины в век бурный и стремительный. Но в такие времена пассивность неизбежно оборачивается преступлением.

Основные конфликты Петровской эпохи решались в фильме упрощенно, верно служа единственной цели — апологии личности и деятельности Петра. И только отношения царя с Алексеем поднимались до высот истинного трагизма.

В этом была великая актерская заслуга Черкасова. В его исполнении история поражения царевича Алексея не умещалась в кинематографический реестр блистательных викторий Петра I. В победе отца над сыном был ощутимый привкус пирровой победы.

Артист создавал образ удивительной достоверности, раскрывал неоднозначную, противоречивую сущность трагической судьбы Алексея. В его игре сливались воедино выразительная пластика, что уже до какой-то степени было привычным для зрителей, и тончайший психологизм, явившийся для многих открытием.

И все же зрители и критика конца тридцатых годов воспринимали черкасовского героя односторонне — предатель, отщепенец, агент иностранных держав — персонаж сугубо отрицательный, без каких-либо смягчающих обстоятельств. Высоко оценивая работу актера, Вс. Иванов писал в «Правде»: «Какую нужно иметь проникновенность и политический разум, чтобы понять и осудить это притворство, эту мрачную, гнилую и одуряющую болезнь прошлого!»

Такое отношение было закономерным в напряженной и суровой внутриполитической обстановке тех лет. Фильм, рассказывая о событиях далекого прошлого, во многом был обращен в настоящее. Царевич Алексей с его двойственностью, ущербностью, смятенностью и слабостью подлежал безоговорочному осуждению. Время четко расставляло свои акценты.

Почти трехлетняя работа над образом Алексея стала для Черкасова великолепной актерской школой. Режиссер Петров, по методам своей работы близкий режиссерским традициям Московского Художественного театра, помог Черкасову отточить технику игры на крупных планах, учил в предельно лаконичных фразах и действиях передавать сложные чувства и мысли. Но в

создании образа царевича артист впервые так мощно проявил то, чему никто не мог его научить, — могучую, истинно художническую интуицию. Сейчас, когда видишь Н. Симонова в роли Петра, восхищаешься игрой замечательного артиста, но трудно избавиться от ощущения, что все-таки это игра «на заданную тему». Его создание накрепко привязано к своему времени, его герой живет точно «по А. Толстому». Образ, созданный Черкасовым, вбирает в себя мысли и настроения своего времени, пропускает их сквозь себя. Его герой живет в границах сценария, но по законам Истории.

Сам Черкасов всегда считал роль царевича Алексея «переломной на пути к драме». К многочисленным черкасовским амплуа прибавлялось еще одно, самое главное — рождался великий трагический актер.

«Вставайте, люди русские!..»

Киноэкран рассказывал о событиях далекого прошлого.

…1242 год.

Плачут женщины на Соборной площади Пскова.

Перед железной шеренгой немецких псов-рыцарей стоят на коленях связанные и окровавленные псковские воеводы. Высокомерно и жестоко смотрит на них магистр Тевтонского ордена фон Балк.

Пламя костров лижет белые стены собора. Обманом сдал город врагу псковский посадник Твердило.

— Псковичи! — взывает к народу предатель. — Великий магистр ордена тевтонских рыцарей, назначенный святейшим папою римским править Русской землею, в последний раз вас спрашивает: согласны вы покориться Риму?

Молчит площадь.

Коротко взмахивает железной перчаткой магистр:

— Сжечь! Стереть с лица земли!

Из рук обезумевших от ужаса женщин вырывают кнехты детей, бросают в огонь. Страшной безликой стеной давят рыцари безоружную толпу. В дыму и пламени кричат люди, хрипят в предсмертных муках раненые…

«Читая летописи XIII века вперемежку с газетами сегодняшнего дня, — писал в декабре 1939 года постановщик „Александра Невского“ С. Эйзенштейн, — теряешь ощущение разницы времени, ибо тот кровавый ужас, который в XIII веке сеяли рыцарские ордена завоевателей, почти не отличается от того, что делается сейчас в Европе…»

Кровью была залита республиканская Испания, в куски растерзана Чехословакия, последовательно уничтожались ее язык и культура. Неотвратимо приближалась очередь Польши и Франции. Каждый день приносил сообщения о новых, все более страшных зверствах фашизма. Унижались и втаптывались в грязь честь и достоинство не только отдельных людей, но целых государств и наций. Черная тень нависла над миром. Советский Союз вел решительную борьбу за свободу, справедливость и национальную независимость. И поэтому, когда несся с экрана наполненный силой и болью голос: «Встань, народ русский! Встань, ударь!» — призыв этот проходил через сердца не только живых и умирающих жителей поверженного древнего Пскова, но и через сердца тех, кто сидел в зале. Чувства русских людей, испытавших в XIII веке ужасы вражеского нашествия, и чувства советского человека, являющегося свидетелем кровавых событий

в Европе, были едины:

Вставайте, люди русские,
На славный бой, на смертный бой!
Вставайте, люди вольные,
За нашу землю честную!

Проблемы, волновавшие поистине весь мир, занимают важное место в советском киноискусстве тридцатых годов. Совсем не случайно в это время появляется целый ряд фильмов, на исторических примерах ставящих и решающих вопросы отпора агрессору, единства народа перед лицом смертельной опасности и, главное, его готовности к борьбе за свою независимость. Такие картины, как «Петр I», «Богдан Хмельницкий», «Минин и Пожарский», воскрешая героические страницы прошлого, играли значительную роль в деле воспитания и укрепления национального самосознания народа, его патриотизма. Закономерно, что за два года до Великой Отечественной войны Эйзенштейн создает фильм «Александр Невский», посвященный борьбе русского народа с немецкими псами-рыцарями в XIII веке.

5 апреля 1242 года русские войска под предводительством Александра Невского нанесли сокрушительный удар тевтонским и ливонским рыцарям. Это спасло Русь от порабощения немецкими феодалами, от нового ига, которое было бы для русского народа пострашнее ига татарского, потому что, как справедливо отмечал Эйзенштейн, «совершенно подобно фашистам сегодняшнего дня, немцы, не в пример татарам, которых интересовала только дань, дотла уничтожали черты национальной самобытности, национальной самостоятельности и национального характера, отличавших покоренные ими народы».

Что же сохранило время от великой битвы, разыгравшейся семьсот лет назад на льду Чудского озера? Несколько кольчуг, обломки мечей да носатые сапоги, найденные на дне озера, у Вороньего камня, там, где, по преданию, происходило Ледовое побоище. Сохранились кое-какие сведения об этом событии в немецкой летописи. Были скупые записи в летописи новгородской. Монахи-летописцы расценивали победу Александра Невского над считавшимися долгое время непобедимыми тевтонскими рыцарями как чудо, случившееся по воле господней:

«Бе бо тогда день суботныи, и восходящу солнцу; и наеха полк Немцы и Чюдь, и прошибошася свиньею сквозе полк Александра Невского, и бысть тут сеча велика Немцам и Чюди, треск от копейного ломления и звук от мечнаго сечения. Яко и

морю померзшу двигнутися и не бе видети льду; покрыло бо бе все кровию. Се же слышах от самовидца, и рече ми, яко видех полк божий на воздусе пришедший на помощь Александрови. И победи я (их) помощию божией…»

Вполне реальная картина кровавой сечи и рядом эпизод почти фантастический. Разумеется, ни о каких космических пришельцах, явившихся на помощь Александру, думать не приходится, несмотря на все утверждения «самовидца». И все-таки, возможно, и произошло во время сражения нечто необычайное и стремительное до такой степени, что обыкновенный ратник или тем более монах, не посвященный в стратегические тонкости, вполне мог, руководствуясь представлениями своей эпохи, принять за некий воздушный десант, посланный самим господом богом.

Сценарий фильма «Русь» был опубликован в журнале и вызвал самый широкий общественный интерес. В обсуждении его приняли участие видные историки. Отмечая художественные достоинства сценария, ученые в то же время сделали ряд ценных замечаний. Сценарий был переработан, сменилось и его название.

Сценаристы С. Эйзенштейн и П. Павленко детально воссоздают картину Ледового побоища. Страшный удар треугольного «рыла» немецкой «свиньи» принимает на себя умышленно ослабленный центр русского войска. Дав время рассыпаться железному строю немецких рыцарей и дождавшись, когда они увязнут среди воинов русского головного полка, Александр Невский охватывает противника с флангов, введя в действие полки «правой и левой руки». Но и этого еще мало. В тыл врага ударяет скрытый до времени «засадный полк»:

«Тут в гущу боя врывается Микула.

— А ну, вдарим, мужики, вдарим и мы по немцу!

Могучий хохот встает над озером.

В заячьих шапках, с топорами, с дрекольем ринулись с тылу на рыцарей. В рыцарском арьергарде не успевают завернуть коней, как мужики уже рядом. Прыгают на убранные плащами крупы, сшибают с седел рыцарей, добивают упавших…»

Вот так в соответствии с исторической правдой решает Эйзенштейн вопрос о «полке божием, пришедшем на воздусе».

Такого разгрома, как на льду Чудского озера, тевтонские рыцари еще не знали. Александр Невский блестяще решил стратегическую задачу охвата противника со всех сторон («котла»!), и, как сообщает летописец, «начата слышати имя Александрове по всем странам, и до моря Хупожского[1], и до гор Аравитских, и об ону страну моря Варяжского, и до самого Рима…».

Великий князь Александр Ярославич, по прозванию Невский, был причислен церковью к лику святых. Летопись называет его угодником, «иже много трудися за Новъгородъ и за Плесковъ (Псков) и за всю землю Русскую животъ свои отдая».

Исходя из этой летописной оценки деятельности Александра Невского, и решает Эйзенштейн проблему «святости» своего героя. Он совершенно справедливо считает, что в данном случае дело вовсе не в каноническом смысле формулы, не в том, что на протяжении столетий вкладывали в это понятие церковники. По существу, в условиях XIII века это самая высокая возможная оценка человеческих достоинств, оценка, так сказать, в превосходной степени — выше «удалого», «храброго», «мудрого». В ней заключается проявление всеобщей любви и уважения к народному вождю и государственному деятелю.

Возможно, что летописного материала достаточно для ученого-историка, но что делать здесь режиссеру и актеру, который должен воплотить героя древности во всей его полноте? Каким же все-таки человеком был Александр Невский, как он ходил, разговаривал, смеялся, как выглядел? Летопись утверждает, что был он человеком добрым, бескорыстным — не «златолюбцем», справедливым, приветливым, рассудительным. Что же касается его внешности, то новгородский летописец рисует ее с эпическими преувеличениями, неистово, но, увы, пользуясь литературными штампами своего времени: «нь възраетъ (рост) его паче иныхъ человек, и глас его акы труба в народе, лице его липе же акы Иосифа (разумеется, Прекрасного. — *Авт.*)».

Приглашение на роль Александра Невского было для Черкасова неожиданным, застало врасплох, как он сам говорит. Имя Сергея Михайловича Эйзенштейна было в его глазах окружено ореолом славы создателя «Броненосца „Потемкин“. Получить приглашение на совместную работу с выдающимся мастером, бесспорно, было очень лестно. Но одно обстоятельство вызывало опасения Черкасова: он считал, что Эйзенштейн подавляет индивидуальность актера, низводит его до положения типажа. По отношению к ранним фильмам Эйзенштейна это было отчасти верно.

Сомнения и колебания Черкасова усилились, когда он ранней весной 1938 года впервые встретился с режиссером и тот рассказал ему о замысле фильма и о главном его герое.

— Образ Александра Невского должен быть светлым, сильным и суровым! — подчеркнул Эйзенштейн. — Невский одержим одной идеей о мощи и независимости родины, он горит этой идеей и потому побеждает.

Черкасову казалось, что создание подобного образа лежит вне его актерских возможностей. Он продолжал себя считать острым характерным актером и опасался, что не сможет сыграть роль мужественного легендарного человека в должном ключе. И ведь может быть, что его актерской манере эпическое начало вообще противопоказано.

— Огонь, сдерживаемый мудростью, синтез, слияние того и другого — это основное в характере Александра. Вот задача для актера! — не раз повторял Эйзенштейн во время беседы с Черкасовым, как бы догадываясь о его внутренних, пока еще не высказанных опасениях.

Черкасов колебался. Эйзенштейн, напротив, был твердо убежден, что именно Черкасов и никто другой должен играть Александра Невского. Ведь с несомненным талантом и профессиональным мастерством Черкасова так чудесно сочетались его физические данные: огромный рост — «паче иных человек», сильный низкий голос — «акы труба в народе» — древний летописец остался бы доволен… Было еще одно, весьма немаловажное обстоятельство, внутренне роднившее актера с его героем и делавшее Черкасова, можно смело сказать, идеальным исполнителем роли Александра Невского, — обаяние самой личности Черкасова, не просто талантливого и чрезвычайно популярного актера, но человека с громадным темпераментом народного трибуна, обладающего широким политическим кругозором и уверенно вступающего на путь общественной и государственной деятельности. За несколько месяцев до встречи с Эйзенштейном заслуженный артист республики Николай Константинович Черкасов был выдвинут кандидатом в депутаты Верховного Совета РСФСР.

Постепенно внимательное чтение литературного сценария, изучение исторических материалов и беседы с Эйзенштейном сделали свое дело — образ Александра Невского все больше и больше привлекал Черкасова, заполнял его воображение, будил творческую фантазию.

В первых числах июня 1938 года съемочная группа «Александра Невского» прибыла в Переславль-Залесский, тихий маленький городок на берегу Плещеева озера. Все здесь дышало историей. Когда-то, после ссоры с новгородцами, в Переславле жил великий князь Александр Ярославич. Сюда являлись выбранные новгородским вечем послы, чтобы снова звать Александра на княжение. Отсюда начинался его путь к великой битве.

Вдоль берега чистого Плещеева озера — искусственное возвышение: Александрова гора… Часами бродили Эйзенштейн и

Черкасов по городу и его окрестностям. Поднимаясь на древние стены и башни, видели они ту же самую землю, что расстилалась когда-то перед глазами Александра и его сподвижников. Что чувствовали они, о чем думали эти люди, строившие прекрасные соборы и сеявшие хлеб, искусные дипломаты и бесстрашные воины?.. Как постичь их жизнь и нащупать ту пульсирующую артерию, что через века соединила их с далекими потомками?.. И ответ, единственный, убедительный, был найден. «Это те же люди, что и мы с вами! Уже не камни зовут и твердят свою историю, а люди, складывавшие эти камни… Они родственны и близки советским людям любовью к своей отчизне и ненавистью к врагу. Всякая и всяческая архаика, стилизация, музейность и прочее поспешно уступают место всему тому, через что особенно полно способна проступать основная, единственная и непреклонная патриотическая тема нашего фильма». Это убеждение С. Эйзенштейна разделяли все, кто начал вместе с ним работать над фильмом «Александр Невский».

5 июня приступили к съемкам.

…Серебрится вода просторного Плещеева озера. Ровными линиями уходят вдаль поплавки рыбачьих сетей. Высокое светлое небо. Тянут рыбаки сеть и тихо начинают песню, словно переговариваются:

А и было дело на Неве-реке,
На Неве-реке, на большой воде:
Там рубили мы злое воинство,
Злое воинство, войско шведское…

Внезапно врываются в песню, в мирные звуки летнего утра гортанные крики, шум, стоны и плач — то гонят монголы в Орду, в полон, русских людей. Несколько всадников подъезжают к берегу. Торопливо становятся рыбаки на колени, кланяются до земли, как будто совсем смирившиеся и покорные. Но что-то не понравилось монголу, и вот уже прогулялась его нагайка по согнутой спине. И, не выдержав, бросились люди на помощь товарищу, закричали, засуетились. Сейчас свершится недоброе: затопчут их конями, насмерть забьют нагайками… И тогда высокий, но, пожалуй, до сих пор самый незаметный и тихий парень, все еще по колено в воде склоняющийся над сетью, поворачивается на крик и спокойно говорит:

— Чего орете? Рыбу распугаете.

Саженными шагами парень подходит, бросает своим:

— Брось в драку лезть!.. — И, крепко взяв под уздцы коня, назидательно говорит разгоряченному и размахивающему нагайкой монголу:

— В дом входя, хозяев не бьют!

— Кто будешь? — озадаченно спрашивает всадник.

Парень отвечает:

— Князь здешний, Александр.

При этих словах раздвигаются занавески крытого паланкина, в котором везут большого монгольского начальника, показывается его лицо.

— Невский твое прозвище? — с любопытством спрашивает хан. — Ты бил шведов?

— Я, — почти равнодушно отвечает Александр.

— А здесь что делаешь?

— Рыбу ловлю, — все с той же обидной краткостью говорит князь.

Он держится без страха, просто, но неуважительно. Монгол вкрадчив, он как будто сочувствует князю:

— В Орду поезжай, большим человеком будешь. Нам воеводы нужны.

Александр отвечает:

— Есть у нас поговорка: с родной земли — умри, да не сходи.

Монгол иронически кланяется, забирается в паланкин, и двигается дальше его отряд. Сдвинув брови, смотрит вслед Александр.

— Доколе их не свалим, все так будет, — подходя к князю, говорит старик Никита. — Тяжелый народ, сильный, трудненько будет бить их.

— А есть охота? — сразу отбросив напускное равнодушие, живо спрашивает Александр. И, не дожидаясь ответа, подумав, добавляет для всех, кто рядом с ним: — С монголом подождать можно. Опасней татарина враг есть… ближе, злей, от него данью не откупишься — немец. А его разбивши, и за татар взяться можно.

— Ну что ж, немцы так немцы, — отвечает старик. — Тебе видней, с кого начинать, а нам, князь, все одно невтерпеж…

— Немца без Новгорода не окоротишь, — размышляет Александр. — С Новгорода немца брать надо. Последняя вольная Русь там.

Чувствуется, что он не в первый раз думает об этом, что уже созрел у него какой-то план действий.

Так начинался фильм, таким должен был впервые появиться на экране Александр Невский. Дальновидный политик, народный вождь, пламенный патриот, одержимый одной мыслью, одной

благородной идеей, — таким был с самого начала задан характер Александра.

На первых съемках Черкасова не покидало внутреннее беспокойство. Ему казалось, что образ его героя слишком обобщен, что недостает ему живой, выразительной человеческой характерности.

— Не суховат ли сейчас Александр? — делился Черкасов своими сомнениями с режиссером и как аргумент в защиту своих мыслей приводил слова Горького: «Если герой не заставляет улыбнуться или засмеяться, это не положительный герой».

Черкасову-актеру все время хотелось расширить четкие границы намеченного Эйзенштейном образа, наделить Александра Невского какими-то, как он сам говорил, «теплыми человеческими чертами», которые могли бы вызвать улыбку зрителя. Он сам придумывал сцены и эпизоды, предлагая их Эйзенштейну. Так, Черкасову очень хотелось показать, как после боя Александр Невский, забыв на время о своей великой миссии, княжеском титуле, всяческих ритуалах, подъехал без всякой торжественности к обозу, попросил ковш меда или пива, потом лег на снег, полежал. Поднялся, спросил про Бус-лая и пошел его разыскивать.

Эйзенштейн не соглашался ни на какую бытовую или психологическую детализацию образа и все попытки подобного рода отвергал категорически.

Можно было подумать, что сбываются худшие опасения Черкасова — вот он, режиссер-диктатор, железной рукой сминающий все ростки актерской самобытности… И все-таки конфликта типа «волки и овцы» между Эйзенштейном и Черкасовым не возникло.

В актерском творчестве, как и во всяком искусстве, главным должно быть чувство и осознание целого, единого, общего. Если в театре актер, последовательно участвуя во всех этапах репетиционной работы, естественно врастает в живую ткань спектакля, то в кино дело обстоит гораздо сложнее. В силу особенностей кинопроизводства актер просто не может пройти через все этапы создания фильма. Кроме того, как правило, в работе над одним фильмом принимают участие театральные актеры различных направлений и школ. Поэтому кино требует от актера большего доверия к режиссеру как единственному человеку, точно представляющему себе конечный результат общей работы и отвечающему за ее художественную цельность. При всех прочих, равных с театром условиях киноактер должен обладать большей внутренней гибкостью и подвижностью, интуитивной чуткостью ко всем стилистическим особенностям

создаваемого произведения. Стилистические особенности фильма «Александр Невский» диктовались и были строго обусловлены его идейным замыслом. Эйзенштейн задумал создать эпическую картину. А эпичность определяется не только масштабностью, грандиозностью изображаемых событий, но и точным отбором художественных средств, служащих наиболее полному раскрытию значительности и важности этих событий.

Бывают в истории такие эпохи, которые требуют от народа, нации полной самоотдачи, когда не должно быть места сомнениям и колебаниям, когда все разнообразные проявления народной жизни подчинены единой общей задаче. Само собой разумеется, что и тогда существуют счастливая или неразделенная любовь, ложь, предательство и семейные неурядицы, личные страсти и всевозможные мелкие интересы, которые представляются их носителям первостепенными, но не они вырисовывают лик времени. И чтобы ясно увидеть этот лик, необходимо отбросить случайное, расплывчатое или, напротив, излишне подробное. Не дотошное изучение психологии отдельного лица, а исследование психологии народа, действенных проявлений духа нации в решающие моменты ее истории — вот великая задача эпического произведения.

Очевидно и бесспорно, что борьба с тевтонскими захватчиками в XIII веке потребовала от русской нации средоточия всех ее сил. Вопрос заключался в том, как средствами кинематографа воплотить и донести до сегодняшнего зрителя этот духовный и эмоциональный накал далекого времени.

Фильм «Александр Невский» постоянно называют историко-биографическим. Но чья же биография рассказывается: Александра Невского, Буслая, Гаврилы Олексича, Ольги, Василисы или, может быть, кольчужного мастера Игната? И остается признать: если и говорится в фильме о чьей-то биографии, то это только «биография» Ледового побоища. Это событие настолько огромно, настолько касается каждого, что связывает в один тугой узел различные судьбы непохожих друг на друга людей, объединяет их и становится не индивидуальным, а общим психологическим стержнем их жизни в определенный период.

Но почему же все-таки после нескольких других вариантов («Господин Великий Новгород», «Ледовое побоище», «Русь») Эйзенштейн остановился на названии «Александр Невский»? Понятно, что «Господин Великий Новгород» и «Русь» не очень соответствовали избранному авторами материалу, требовали более широкого бытового и временного охвата событий, но почему не «Ледовое побоище», коль скоро речь идет именно об

этом? В этом названии была бы доля объективизма, некое уравнение борющихся сторон, подчеркивание батального характера картины в ущерб человеческому, простая констатация исторического факта.

Является ли роль Александра Невского главной в фильме? В общепринятом смысле слова, конечно, нет. У Черкасова, к примеру, гораздо меньше экранного времени, чем у Н. Охлопкова в роли Буслая, и приблизительно столько же, сколько у Д. Орлова, игравшего кольчужника Игната.

Фильм Эйзенштейна не является жизнеописанием героя древности. Великий князь Александр Ярославич прожил долгую, богатую событиями жизнь. У него была большая семья, много братьев и сыновей, сложные взаимоотношения с Новгородом, и, наверное, он, как и все люди, знал минуты колебаний, душевной слабости. В картине Эйзенштейна мы ничего этого не видим. (Любопытно, что в некоторых эпизодах первоначально показывалась жена Александра Невского, при монтаже все эти сцены были убраны.)

Действие фильма охватывает события, происходящие в течение одного года. И это как раз то самое время, когда с особой силой раскрываются все лучшие качества Александра, то самое время, которое и вписывает его имя в историю.

В том, что Черкасов показывает Александра как идеального русского человека конкретного исторического времени, и заключается своеобразие, «индивидуальный стержень» созданного им образа.

Его Александр, как могучий поток, вобравший в себя многочисленные реки и ручейки, объединяет в своем характере все лучшие черты русского человека. В нем отвага и удаль Буслая, но без его безрассудного озорства, в нем спокойствие и достоинство Гаврилы Олексича, но без его излишней осторожности, сметливости, и добродушная лукавость Игната, но без его беспечности. Талант полководца и стратега, мудрость политика, страстная убежденность патриота — эти черты завершают нравственный облик Александра Невского в исполнении Черкасова.

Среди исполнителей на долю Черкасова выпала, пожалуй, самая трудная и ответственная миссия. И в том, что он блестяще справился с ней, помогло не только его актерское мастерство, но и высокое напряжение гражданских и общественных чувств, которыми он живет в то время и которые по своей природе и сути совпадали с чувствами воплощаемого им героя.

Майские и июньские предвыборные дни 1938 года явились для Николая Константиновича Черкасова большой школой подготовки к государственной деятельности. Коллективом Ленинградской кондитерской фабрики имени К. Самойловой он был выдвинут кандидатом в депутаты Верховного Совета РСФСР. Ему приходилось много выступать перед избирателями — рабочими, красноармейцами, студентами, советской интеллигенцией. Он встречался с сотнями и тысячами замечательных людей, выращенных революцией, беззаветно служащих делу социализма. «На последней неделе мне пришлось провести десятки таких встреч, и каждая из них явилась для меня источником радости, вдохновения, великой гордости за свою Родину, за великолепные социалистические победы», — писал Черкасов 28 июня 1938 года в «Ленинградской правде».

Он сам не ожидал, что сообщение о выдвижении его кандидатом в депутаты Верховного Совета РСФСР вызовет такой широкий общественный отклик. Рабочие одного из крупнейших передовых предприятий Ленинграда — завода «Электросила» — писали ему: «Нигде искусство и люди искусства так высоко не ценятся, как в нашей стране, как нашим великим народом. Уверены, что вам, представителю молодого артистического поколения, высоко поднявшего славные традиции русского театра, обеспечена единодушная поддержка избирателей». С борта ледокола «Ермак», находящегося в плавании, была доставлена газета «Сквозь льды». Моряки писали: «Кому, как не нам, ценить культурную и агитационную силу кино! В полярную ночь, на арктических зимовках, на плавающих судах кино является лучшим другом моряка. Мы хорошо знаем нашего кандидата как одного из молодых представителей советской кинематографии. Он отдает весь свой талант искусству, народу, Родине, и можно быть уверенным, что он с честью сумеет нести высокое депутатское звание, еще лучше будет служить делу социализма. Пусть же создатель образа профессора Полежаева, депутата Балтики, будет нашим депутатом в Верховном Совете РСФСР».

25 июня встреча Черкасова с избирателями Куйбышевского округа в саду Ленинградского Дворца пионеров затянулась далеко за полночь. А через несколько часов, утром 26 июня, одним из первых пришел Черкасов на избирательный участок.

В этот день ранним утром Черкасову была доставлена радиограмма-«молния» с борта нового советского ледокола «Иосиф Сталин». Приветствуя своего кандидата в депутаты Верховного Совета РСФСР, моряки Балтики сообщали ему о том, что взяли на себя обязательство досрочно закончить ходовое и

сдаточное испытание корабля.

Доверие народа окрыляло Черкасова, придавало огромные силы и в то же время налагало великую ответственность.

В самый день выборов, 26 июня, Черкасову предстояло сниматься на «Мосфильме». «Из Ленинграда в Москву я вылетел на самолете. Трудно передать восхитительное зрелище, которое открылось перед нами. Огромные массивы колхозных полей, чистые разукрашенные села, деревни, города. В этот день с особым чувством я снимался в фильме „Александр Невский“, в фильме, воспевающем великий дух, доблесть и патриотизм русского народа», — вспоминает Черкасов.

…С высоты Вороньего Камня Александр всматривается в ледяную даль Чудского озера. Еще тонет в предрассветной мгле место будущего сражения. Сурово и вдохновенно лицо князя. Он готовится к решающей битве. Рядом с ним новгородцы — Гаврило Олексич и Буслай.

А внизу, под скалой, уже строятся русские ратники. Скрипят полозья саней, фыркают кони.

Начинает светать. Сверкнули вдали острия рыцарских копий — страшный тевтонский клин начал свое движение. Заволновались в русских рядах. А рыцари ближе, ближе, все убыстряется ход их закованных в железо коней.

Среди новгородцев растет волнение — почему же медлит их князь? Коробится кое-где линия русских войск — это десятки смельчаков хотят первыми встретить врага. А князь Александр все еще стоит на Вороньем Камне.

— Свинья! Свинья! — кричат люди, тревожно вглядываясь в надвигающийся рыцарский клин. Александр оборачивается на крик. Лицо его сразу меняется. В его словах решимость и гневный вызов врагу:

— Вот и бить свинью по рылу!

Смеются новгородские ратники. Спокойствие Александра ободряет, вселяет уверенность. Он не уйдет, не отступит. А князь дает последнее напутствие Гавриле Олексичу:

— Как ударит немец на Буслая, как завязнет свинья, главное — не торопись. А затем вместе справа и слева враз ударим…

На белом коне яростно врубается Александр в рыцарский фланг.

— За Русь! — перекрывая звон и грохот битвы, разносится его могучий голос.

Не зная устали, бьется Александр. Он грозен и весел.

— Носи — не сносишь, бросай — не сбросишь! —

приговаривает он в такт своим без промаха разящим ударам, и рыцарь с разрубленным шлемом падает к его ногам.

Основной эпизод картины — Ледовое побоище — снимался летом, в тридцатиградусную жару. Это было вызвано многими причинами, в том числе и трудностями зимних съемок с их скудным солнечным освещением. На Потылихе, около киностудии «Мосфильм», большое поле было заасфальтировано, засыпано опилками, нафталином и солью, залито жидким мелом и стеклом.

Во время небольших перерывов участники съемок отдыхали прямо тут же, на берегу пруда, изображавшего Чудское озеро. Все смешивалось: «русские ратники», «кнехты», «псы-рыцари» в рогатых касках с эмблемами, напоминавшими фашистские знаки. Черкасов в боевых доспехах Невского сидел рядом с Эйзенштейном. Артисту поправляли грим. Во время съемок пот заливал лицо, грим не выдерживал.

В один из таких перерывов на Потылиху были доставлены свежие номера «Правды». Газеты быстро начали переходить из рук в руки. Большое внимание привлекло официальное сообщение ТАСС о том, что накануне японские милитаристы вторглись на территорию СССР и в течение всего дня вели бой, пытаясь захватить сопку Заозерную в районе озера Хасан, но встретили мощный отпор со стороны частей Красной Армии. Все были взволнованы. Кому-то не хватило газет, и люди спрашивали, что случилось. Черкасов поднялся и громким голосом прочитал сообщение.

— Смотрите, как наша историческая тема непосредственно перекликается с сегодняшним днем! — обратился он к окружающим.

В «Записках советского актера» Черкасов вспоминает:

«Съемки возобновились с большим подъемом. Исторические события, отдаленные от нас веками, разгром интервентов и изгнание их за пределы родной земли по-новому, с большой остротой воспринимались всеми участниками фильма в связи с последними политическими событиями, разыгравшимися на восточных рубежах нашей Родины. Историческая повесть о славе русского оружия осмысливалась и переживалась нами под непосредственным впечатлением сегодняшнего дня. И мы ясно понимали значение той великой, благородной патриотической темы, которой отдавали свой труд, которую раскрывали нашим будущим зрителям».

Фильм «Александр Невский» был снят в рекордно короткий

срок — за пять месяцев. 1 декабря 1938 года он вышел на экраны.

Интерес к фильму был огромен. 24 декабря 1938 года под заголовком «Загадка Невского» Эйзенштейн записывает: «Упорство, с которым идут по два-три раза даже те, кто с первого раза недоволен…»

Зритель картину принял. В прессе появилось более ста восторженных рецензий. В статье «Картина о Руси» Вс. Вишневский писал: «Смотришь на экран и с гордостью говоришь себе: „Вот она, Русь! Вот как эта Русь много веков назад била полчища немецких псов-рыцарей!“ Эмоции зрителя усиливаются еще тем, что этот фильм, построенный на фактах древней истории, смело перекликается с современностью…»

Спустя какое-то время после выхода «Александра Невского» на экраны и до наших дней некоторые кинокритики, даже в общем благожелательно настроенные, не говоря уже о тех, кто вообще не признавал этого фильма, упрекали работу Эйзенштейна в плакатности, схематичности, прямолинейности. Эти же упреки (иногда косвенно) адресовались и Черкасову.

Главное во всех этих обвинениях — отсутствие индивидуальной психологической разработки характера героя. Так в рассуждениях критиков вновь ожили сомнения Черкасова. Но нельзя не согласиться с Вс. Вишневским, который писал в статье: «Собирание русского народа во имя защиты родной земли показано в фильме необычайно просто. Но эта простота не от бедности, а от умения создателей фильма найти синтетическое выражение глубокой идеи произведения».

На протяжении фильма характер героя не претерпевает изменений. Это давало повод говорить об отсутствии «живой динамики образа». Но она, безусловно, есть. Только особого рода. Это динамика полета стрелы, мощно посланной в цель. Горькое чувство при виде порабощенной родины сменяется неукротимым желанием защитить ее. Преодолевая обиды и личные счеты с новгородскими воеводами, становится Александр во главе русского войска. Не щадя собственной жизни, бьется с врагом. Побеждает и думает о будущем. В статье «Александр Невский» Эйзенштейн пишет: «Особенно пленял факт, донесенный летописями, о победителе, не теряющем на торжестве головы и удерживающем восторженные толпы строгим поучением, назиданием и предупреждением. Это человечески приближало его образ, связывало его с живыми людьми. Обаяние и талант Черкасова дописали его».

…Окруженный народом, как бы несомый на его плечах, поднимается Александр на паперть псковского собора.

— Все крик да крик, — весело говорит князь, — а о деле и

думы нет, господа псковичи и новгородцы. Ох и бил бы я вас, хлестал нещадно, коли б проболтали вы Ледовую сечу, не простила б Русь ни вам, ни нам маломужества, так про это и помните, детям и внукам накажите, а забудете — вторыми иудами станете, иудами Русской земли. Слово мое твердо: найдет беда, всю Русь подыму. А отвалитесь на сторону, быть вам биту нещадно: жив буду, сам побью, а помру — так сынам закажу…

Когда в начале марта 1939 года Черкасов решил выступить с творческим отчетом перед колхозниками и сельской интеллигенцией, то для своей поездки он выбрал Псков и Псковскую область. После нескольких очень теплых встреч со зрителями в Пскове артист по приглашению Середкинского райкома партии отправился в рыболовецкий колхоз «Волна», в село Подборовье, расположенное совсем близко от того места, где семь веков назад произошло Ледовое побоище. В этом селе Черкасов не раз бывал во время съемок.

Стоит Подборовье на невысоких песчаных холмах, поросших соснами, на берегу Чудского озера. В семи километрах от него находится исторический Вороний Камень. Тогда по Чудскому озеру шла граница с буржуазной Эстонией.

Встречать Черкасова вышел весь колхоз, начиная от стариков и кончая детьми. Здесь же были бойцы с ближайшей пограничной заставы. Артист был взволнован сердечной встречей.

Затем Черкасова пригласили на обед в дом Ершовых. Сам хозяин — знатный колхозный бригадир — придирчиво отбирал рыбу, чтобы накормить дорогого гостя самой лучшей ухой. За столом собралось много народа. Старики рассказывали народные предания об Александре Невском и Ледовой сече. Тревожно было в мире, и разговор не мог не зайти о возможной войне, о сегодняшних фашистских «псах-рыцарях»…

После обеда Черкасов встретился с самыми любопытными зрителями — школьниками. А вечером в колхозном клубе был устроен просмотр «Александра Невского». Собрались не только местные колхозники, но и жители окрестных деревень. За 10—12 километров шли люди, чтобы повидать любимого артиста. До поздней ночи никто не расходился. Николай Константинович рассказывал о том, как снималась картина, о своей работе и творческих планах. Колхозники и бойцы погранзаставы говорили о чувствах, которые вызвал в них фильм, о своей готовности в любой момент встать на защиту Родины…

…Шумно и весело на Соборной площади Пскова. Поют, заливаются колокола на темной от дыма недавних пожарищ колокольне. Разгромлен враг, и город ждет победителей. Не выдержав, бежит толпа к городским воротам и вдруг останавливается.

В сожженные, искореженные городские ворота одни за другими въезжают сани. Это везут убитых. В руках мертвых горящие или уже потухшие, дымящиеся тонким дымком свечи. Земным поклоном кланяются люди своим погибшим защитникам…

Живым бойцам почет и честь,
А мертвым — слава вечная…

А за санями с убитыми ратниками идут связанные и потерявшие спесь пленные рыцари. Понуро бредут кнехты.

Бурлит, волнуется Соборная площадь. Но тихо становится, когда начинает говорить Александр.

— А теперь суд чинить будем!

Стоит перед горожанами магистр фон Балк. Стоят латинские монахи, под чье благословение бросали в огонь детей. Стоят рыцари, убивавшие безоружных людей. С ненавистью смотрит на них народ. Александр говорит, глядя на кнехтов — простых немецких ратников:

— Кнехтов развязать бы. Что скажете?

Отвечает Микула:

— Подневольно шли, чего с них взять!

Кнехты удивлены, растерянны. Народ подбегает к ним, развязывает им руки, освобождает. Дружинники Александра подводят кнехтов к месту, где стоит князь. И Александр Невский обращается к ним:

— Идите и скажите всем в чужих краях, что Русь жива. Пусть без страха жалуют к нам в гости. Но если кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет. На том стоит и стоять будет Русская земля!

В конце тридцатых годов мальчишки долго играли в Ледовое побоище, а в начале сороковых вчерашние подростки с оружием в руках ушли защищать Родину.

Во время Великой Отечественной войны был учрежден орден Александра Невского. Многим сотням тысяч людей образ, созданный Черкасовым, сделал героя далекой древности близким и дорогим.

Фильм «Александр Невский» живет по сей день и со всей непреложностью доказывает, что тема защиты Родины вечна, как вечно само чувство любви к Отечеству.

От Кронштадта до Владивостока

Весной 1938 года, еще до начала съемок «Александра Невского», Черкасову была предложена роль А.М. Горького в фильме «Ленин в 1918 году». Актер вновь оказался перед задачей воплощения выдающейся исторической личности. Большая известность, пришедшая к Черкасову, крупные роли, которыми стали щедро наделять его режиссеры театра и кино, не развивали в нем актерского самомнения. Он подходил к новой роли с непокрытой головой. Читал произведения Горького, книги, статьи о нем. Поделился с читателями «Литературной газеты» своими размышлениями о том, каким должен быть образ Алексея Максимовича Горького в кино.

Актерская задача, очень трудная сама по себе, усложнялась тем, что роль была весьма небольшой по объему, не давала возможности последовательного раскрытия особенностей персонажа. Теперь для Черкасова первостепенное значение приобретала документальная точность внешней характеристики. Если сходство Полежаева с прототипом было не столь уж обязательным, то кинематографический портрет Горького должен был быть безукоризненным. Миллионы людей знали великого писателя по фотографиям, тысячи встречались с ним в жизни и хорошо его помнили.

Больше трех недель, по пять-шесть часов ежедневно, провел Черкасов на «Мосфильме» с режиссером М. Роммом и гримером А. Ермоловым. Кропотливые поиски грима увенчались успехом: Черкасов настолько стал походить на Горького, что невозможно было отличить фотографию загримированного артиста от портрета писателя.

Затем началась работа над походкой, характерными жестами, своеобразной речью Горького. Черкасов встречался с людьми, близко знавшими писателя, и они подсказали ему множество важных для работы деталей. В ноябре 1938 года Черкасов начал сниматься.

…Горький приходит к Ленину просить за арестованного профессора Баташова. По-волжски окая, Алексей Максимович говорит о том, что он ручается за честность и лояльность Баташова к Советской власти. Ленин хмурится, потом пишет записку Дзержинскому. Разговор Ленина и Горького касается вопросов пролетарского гуманизма.

— Дорогой мой Горький, необыкновенный, большой человек! — говорит Владимир Ильич. — Вы опутаны цепями жалости… Отбросьте ее прочь! Она отравляет горечью ваше

сердце, она застилает слезами ваши глаза, и они начинают хуже различать правду! Прочь эту жалость!..

Второй раз Горький появлялся в картине во время болезни Ленина. В этой сцене у Черкасова почти не было слов.

…Алексей Максимович сидит у постели раненого Ленина.

— Меня пустили к вам только с условием, чтобы мы оба молчали, — говорит писатель. — Давайте помолчим…

— Вот вам и решение нашего спора, Алексей Максимович! Нет, мы не были суровы… — Ленин переводит дыхание. — Вот мне и досталось от интеллигенции… пуля!

Горький берет Ленина за руку и молча смотрит ему в лицо…

К Борису Васильевичу Щукину, игравшему Ленина, Черкасов испытывал трепетное, благоговейное чувство. Щукин был тяжело болен, быстро уставал. В съемочном павильоне для него устроили уголок, поставили диван, кресло, столик. В перерывах Борис Васильевич часто приглашал Черкасова в свой импровизированный кабинет, угощал чаем и вел с ним беседы на темы, которые волновали их в равной степени.

Щукина тогда сильно занимал вопрос о влиянии социалистической действительности на творческое сознание актера. В заметках, сделанных во время работы над образом Ленина, в записях, опубликованных после кончины артиста, отразилась неотступно преследовавшая Щукина пытливая мысль о связи творчества художника с его общественной деятельностью как гражданина и патриота своей страны. «В то время эти творческие документы Щукина, разумеется, не были мне известны, — писал Черкасов. — Но нетрудно было понять его интерес к такого рода вопросам, тем более что почти ежедневно он затрагивал их в беседе со мной.

— Так все-таки как же вы это подошли к своему Полежаеву? — спросил он как-то, пристально оглядывая меня…»

В апреле 1939 года фильм «Ленин в 1918 году» вышел на экраны. Интерес к нему был огромен.

«Если в актере, играющем Горького, — заявлял Черкасов, — зритель узнает знакомое, родное лицо, услышит незабываемые горьковские слова, увидит его, родного, близкого, памятного всем, я буду считать свою задачу выполненной». В фильме это было. И все-таки артист сознавал, что в этой роли не сумел обрести желанной творческой свободы и переступить грань от чисто внешнего сходства к внутреннему перевоплощению. Он слишком контролировал себя, все время был скован заданием ходить «как Горький», говорить «как Горький», «как Горький»

улыбаться, покашливать и постукивать пальцами. Ничего иного от него режиссер и не требовал.

Одна из причин не совсем удачного исполнения Черкасовым этой роли заключалась еще и в том, что артист слишком почтительно относился к своему герою, слишком им восхищался и потому не становился с ним вровень, а только посматривал на него снизу вверх.

Черкасов постоянно возвращался к этой работе. Несмотря на всю сложность воплощения образа Горького, артист мечтал снова попробовать свои силы. И такая возможность вскоре представилась, на этот раз на сцене.

В основу пьесы «Ленин», которую ставил на сцене Театра имени Пушкина Вивьен, был положен сценарий фильма «Ленин в 1918 году». Однако драматургическое произведение, не говоря о постановке, значительно отличалось от этой картины. Прежде всего углубленной разработкой главных образов, новыми эпизодами.

После премьеры, приуроченной к XXII годовщине Октября, не было, кажется, ни одной рецензии, где бы не отмечалась высокая художественная ценность новой работы Черкасова. Огромное впечатление оставляла заключительная сцена, в которой Черкасов достигал волнующей правды в выражении сложных чувств Горького.

Спектакль «Ленин» (другое его название — «Грозовой год») игрался около 150 раз. Но жизнь образов, созданных К. Скоробогатовым и Черкасовым, этим не исчерпывалась. Эпизод встречи Ленина с Горьким на долгие годы остался в концертном репертуаре артистов.

Спустя десять лет, в 1949 году, Черкасов вновь вернулся к работе над образом Горького — в картине Г. Рошаля «Академик Иван Павлов».

Артист всегда сожалел, что во всех трех случаях роль Горького оказалась эпизодической и не давала возможности для полноценного художественного раскрытия личности писателя, но при этом отмечал важность этой роли для своего творческого роста.

Исполнение роли Горького в кино и на сцене стало началом уникального труда Черкасова по созданию галереи образов великих мужей русской науки и искусства, труда, имевшего серьезное патриотическое значение.

На митинге ленинградской интеллигенции в апреле 1939 года Черкасов говорил с трибуны Таврического дворца о том, что работники искусства должны воспитывать широчайшую аудиторию в коммунистическом духе, а для этого создавать

идейные и одновременно высокохудожественные произведения.

— Разве каждый из нас не знает примеров, часто из своей же практики, когда зритель аплодирует не столько мастерству актера или драматурга, глубине их художественного проникновения в образ, сколько самой патриотической теме, тем советским патриотам, биографии которых пытается пересказать драматург. Бывает это? Бывает!..

К концу тридцатых годов Черкасов приобрел поистине всенародную известность и чрезвычайную популярность. Он оставался простым, веселым и обаятельным человеком и не искал легких путей в искусстве. Но, как это бывает, и, к сожалению, нередко, кое-кому казалось, что лишняя ложка меда не помешает, что говорить об артисте следует только в превосходной степени. В картине С. Юткевича «Человек с ружьем» артист сыграл крохотную роль белогвардейского генерала, сыграл традиционно, обычно, вернее даже, привычно (на его творческом счету в прошлом уже было несколько «генералов»), но критики почти в один голос заговорили о новой «великолепной работе» Черкасова.

Когда на «Ленфильме» снималась картина «Концерт № 1», в которой Черкасов должен был играть организатора концерта для хасановцев, вести этот концерт и самому в нем участвовать, некоторым кинематографическим деятелям показалось уже неудобным выпускать его на экран с танцем Пата — дескать, с его общественным положением это уже неловко. Танец Черкасов все же исполнил, но в остальном переубедить ревнителей его престижа не мог и был вынужден произносить высокопарный текст, находясь в безвкусном, но зато богатом интерьере.

Два ордена — орден Ленина и Трудового Красного Знамени, звание заслуженного, а затем и народного артиста РСФСР, избрание в Верховный Совет РСФСР — этим он гордился, воспринимал как большую для себя честь. Его радовали новая квартира на Кировском проспекте рядом со студией «Ленфильм», купленный им красивый темно-синий автомобиль и вообще прочно вошедший в его дом достаток, благодаря которому хлебосольное гостеприимство и доброту хозяина узнавало все больше и больше людей.

Чуждый чванству и себялюбию, актер испытывал чувство великой благодарности и ответственности перед своим народом. Чувство это было живым и созидательным. Оно вдохновляло Черкасова в его общественной и художественной деятельности. Слава становилась для него дополнительным источником творческой энергии. Шефские поездки, встречи со зрителями и

творческие отчеты были для него не «мероприятиями», а потребностью, способом познания своей страны и народа, его современного облика.

Продолжая традиции русских актеров-просветителей, Черкасов призывал работников искусства к постоянному и серьезному, а не эпизодическому и поверхностному общению с народом. Для него же самого это стало нормой жизни.

Вот почему при постоянной и с годами всевозраставшей самоотдаче актер Черкасов не знал истощения, а творческий его пафос обновлялся вместе с жизнью нашего общества. Он уже тогда ощутил то, о чем не раз говорил позже: «Без народа актерской профессии не существует».

Летом 1939 года Черкасов получил предложение съездить на Дальний Восток с концертами для частей Красной Армии и сразу же дал согласие.

В это время Черкасов с женой находились в подмосковном санатории «Барвиха». Они только что потеряли новорожденную дочь, и санаторное безделье их тяготило, обособляло в их горе. Дальняя трудная поездка к участникам прошлогодних боев у озера Хасан больше устраивала чету Черкасовых. Захватив с собой киноролик, смонтированный на «Ленфильме» по заказу Политуправления РККА из отрывков фильмов с участием Черкасова, они отправились в дальний путь.

День за днем мелькала за окнами вагона тысячеверстная тайга. Лишь иногда в ее разрывах возникали могучие реки, и поезд грохотал по гулким мостам. Оставались позади ковыльные степи, города и полустанки. После голубого чуда — Байкала — начались горы, поезд то и дело нырял в туннели. Когда наконец 25 июля Черкасовы вышли из вагона на станции Ворошилов-Уссурийский, все перед глазами медленно кружилось. Но без отдыха, «с марша» начал Черкасов свои концерты в воинских частях.

Зрители сидели в касках, с оружием в руках. Все находились в боевой готовности. В эти дни в Монголии у реки Халхин-Гол советские войска под командованием комкора Г. Жукова вели тяжелые бои с японскими милитаристами. В любой момент этот крупный конфликт мог перерасти в войну.

Черкасов выступал перед пограничниками, танкистами, летчиками, пехотинцами, нередко по два раза в день. Наспех сколоченный помост, два пригнанных друг к другу грузовика, а то и просто лужайка — в таких условиях проходили встречи. Черкасов начинал с разговора о задачах советского искусства, о своих творческих планах, шутил, «разоблачал» кинотрюки и устанавливал такое доверительное общение с аудиторией, что

новаторское, по существу, дело всем казалось обычным. Что могло быть естественнее: народный артист отчитывается перед народом.

После демонстрации киноролика он вместе с женой, актрисой Театра имени Пушкина Ниной Николаевной Вейтбрехт, исполнял инсценированные рассказы Чехова, одноактную комедию «Первый случай». И только когда смолкал хохот сотен зрителей, Черкасов темпераментно и властно исполнял призывные монологи профессора Полежаева и Александра Невского. Они слушались с напряженным вниманием и вызывали горячий отклик бойцов и командиров.

После концерта возникала непринужденная беседа. «Как снималось Ледовое побоище?» — спрашивали Черкасова. «Как вы успеваете совмещать работу актера и депутата?»; «А что вы сделали для своих избирателей?» Было много острых и умных вопросов, справедливых пожеланий и точной критики, адресованной писателям, деятелям кино и театра. Для Черкасова эта, заключительная, часть встречи всегда оказывалась самой интересной.

В походной жизни Черкасовых было мало удобств. Спать зачастую приходилось в палатках, а однажды — на столах в штабной канцелярии.

Из Уссурийского края артисты отправились во Владивосток и после встреч с краснофлотцами Тихоокеанского флота на военном корабле отплыли в места памятных боев с японскими захватчиками, к героям Хасана.

С палубы корабля Черкасов любовался сверкающим простором Тихого океана, береговыми пейзажами:

— Лучше Крыма! Да, пожалуй, и покраше Кавказа! — восторженно говорил он жене.

Даже этот четырехчасовой переход не обошелся без выступления. Обстановка на корабле живо напомнила актеру лекцию профессора Полежаева перед революционными матросами Балтики…

Через несколько часов пути показались живописные островки, зеленые бархатистые сопки — начался Хасанский район.

На берегу, у сопки Заозерной, Черкасов осмотрел места прошлогодних боев: брошенную корейскую деревню Хо-мо-ку с разрушенным зданием жандармского управления, запущенными рисовыми полями. Стоя в одном шаге от границы, между воронок от снарядов, он с острым любопытством разглядывал в бинокль городок Мондэ-кусан. Затем поднялся на сопку, где развевался красный флаг, молча склонив голову, почтил память погибших здесь воинов.

Концерт состоялся у подножия сопки на расстеленном брезенте. Сотни бойцов расположились на естественном зеленом амфитеатре…

Более 90 концертов дал Черкасов на Дальнем Востоке. Возвращаясь в середине сентября домой, артист не чувствовал усталости. Он даже как будто окреп физически. Просторы России, которую он впервые в жизни пересек из конца в конец, потрясли его величием и красотой. Незабываемыми стали встречи с людьми. Душа Черкасова была переполнена впечатлениями и образами, которые он с жадностью истинного художника вбирал в себя во время поездки. По-новому, остро и радостно, переживал он гордое чувство гражданина необъятной могучей державы.

Не прошло и месяца после возвращения с Дальнего Востока, как Черкасов по предложению Политуправления РККА, возглавив бригаду деятелей искусства, выехал в Западную Белоруссию.

Дав проездом концерты в Орше и Минске для бойцов Красной Армии, бригада из столицы БССР на двух автобусах и легковушке М—1 направилась к бывшей государственной границе. Тремя неделями раньше ее пересекли советские войска, чтобы взять под защиту братское население западных областей Украины и Белоруссии.

Два десятилетия назад эти области были насильственно отторгнуты от своего народа польскими панами и теперь оказались под угрозой порабощения фашистской Германией, 1 сентября 1939 года вероломно напавшей на Польшу.

Трудящиеся западных областей встречали советских воинов красными флагами, цветами, хлебом-солью.

Бригада, состоявшая из известных ленинградских артистов, — Б. Бабочкин, И. Нечаев, Н. Вельтер и другие, — направлялась в Белосток через Новогрудок, Лиду, Гродно. Поездку в известной мере можно было назвать путешествием в прошлое, в дореволюционные времена. Хотя уже шли выборы в Народное собрание, которому предстояло решить дальнейшую судьбу Западной Белоруссии, вопросы социального устройства и государственного бытия, внешне жизнь городков и местечек как будто не изменилась. Гимназисты в синих мундирчиках, просившие у советских актеров автографы, напоминали Черкасову детские годы, когда гимназистов дразнили «синяя говядина». Глаза скоро привыкли к котелкам, ермолкам и конфедераткам, но лебезящие мелкие лавочники, их приниженный тон и противоестественное обращение «господин товарищ» вызывали у советских артистов досаду.

Концерты для красноармейцев оказались не основной заботой бригады. Артисты участвовали в избирательной

кампании, встречались с местным населением, проводили беседы, в качестве представителей советского общества отвечали на бесчисленные вопросы.

Условия, в которых проходили встречи со зрителями, были весьма своеобразными. В Новогрудке бригада попала на митинг, посвященный выборам в Народное собрание и проходивший в деревянном кинотеатре. Черкасова и Бабочкина сразу же пригласили в президиум.

— Народ аплодирует, кричит «ура!», сплошной крик. Я никогда не видел такую возбужденную массу людей, — рассказывал потом Черкасов товарищам по театру. — Когда наши баянисты заиграли песню из «Искателей счастья», все начали приплясывать. Люди услышали свою родную музыку.

Концерт окончился, но никто не расходился. Всем хотелось узнать как можно больше о советском образе жизни, который их хотя и манил, но о котором у них было еще немало самых превратных сведений. Все прибывшие актеры оказались в роли агитаторов. Черкасов, выступавший на митинге, решил показать свой киноролик, тот, что он брал на Дальний Восток, потом начал беседу со зрителями. Многое их поражало и прежде всего то, что знаменитый актер захотел с ними беседовать. Когда Черкасов сказал, что бригада выступает бесплатно, в порядке шефской работы, люди были обескуражены.

Из Новогрудка — родины Адама Мицкевича — ездили с концертами в близлежащие местечки — Дятлов и Любче, а через четыре дня выехали в Лиду. И вновь выступления перед бойцами и командирами Красной Армии, вновь участие в митингах, концерты для местного населения и беседы со зрителями. Они никак не могли поверить, что в Советском Союзе бесплатные обучение и медицинская помощь, все повторяли о том, что у них нужно платить в гимназию 65 злотых ежемесячно, за прием у врача до 100 злотых.

— Мы попали в самый горячий момент, — говорил Черкасов по возвращении, — и нужно сказать, сумели там оказать огромную помощь.

После Гродно, где артисты возложили венки на братской могиле четырех красноармейцев и дали концерт для штаба армии, бригада направилась в Белосток — центр освобожденного края.

Белосток был запружен беженцами из западных воеводств Польши, для которых приход Красной Армии был спасением от гитлеровцев. «На улицах — масса народу, — рассказывал Черкасов. — Как у нас во время Февральской революции народ высыпал на улицу, так и там».

Из-за трудностей с жильем в городе, население которого удвоилось, актеров разместили в двух комнатах — для мужчин и для женщин. Спали на жестких соломенных матрасах, подушки и те были из соломы.

28 октября открылось Народное собрание. Черкасов и Бабочкин получили пригласительные билеты и сидели в ложе. В переполненном зале, едва вмещавшем 927 депутатов, присутствовало еще 250 корреспондентов, среди которых можно было увидеть известных писателей из Москвы и Минска.

— Я был на многих собраниях, — рассказывал Черкасов, — но ничего подобного никогда не видел. Там было 700 человек одних крестьян — наиболее угнетенных представителей национальностей. Все хотели говорить. Каждый высказывался не менее пяти раз. Говорили и хором и в одиночку.

Особенно запомнилось Черкасову выступление депутата Притыцкого — коммуниста-подпольщика, которого только приход Красной Армии избавил от каторжных работ. В здании суда он стрелял в провокатора, пытался бежать, но, получив одиннадцать ран, был схвачен. Теперь этот легендарный человек обращался к собранию:

— Может быть, мы попросим польских панов вернуться?

— Нет, никогда в жизни!

— Может быть, мы попросим помещиков?

— Не напоминайте нам о них!

— Какую же власть мы хотим?

— Только Советскую власть!

Черкасов и Бабочкин с волнением смотрели, как делегаты единодушно требовали присоединения Западной Белоруссии к Советскому Союзу.

Черкасов потом приветствовал собрание от имени трудящихся Ленинграда и произнес монолог профессора Полежаева. Начался большой концерт, который сопровождался нескончаемыми овациями.

На другой же день рано утром бригада выехала в обратный путь, через Барановичи на Минск. Эти 160 километров оказались настолько тяжелыми, что только в одиннадцатом часу вечера, смертельно уставшие от толкания своих автобусов, буксовавших в непролазной грязи, избитые жестокой тряской на ухабах, артисты дотащились до ярко освещенного здания Минского театра оперы и балета. Черкасов, чья «эмка» побывала в кювете, ощупывая шишку на голове, никак не решался сказать своим товарищам, что выступать все же придется. Зрители переполненного зала ждали их уже три часа и расходиться не собирались. Овации, которыми были встречены артисты, очень им помогли.

Настроение поднялось, и завершающий концерт-отчет в столице БССР прошел с исключительным успехом.

Черкасов был доволен этой утомительной поездкой. Никогда еще его выступления не обладали такой наглядной действенностью. Люди, оказавшиеся на перепутье истории и решавшие свою судьбу, внимали каждому слову советского актера, признавая в нем авторитетного посланца страны социализма. Праздник воссоединения белорусского народа стал и его радостью.

Из поездки Черкасов привез множество историй, «сюжетов» — и драматических и смешных, которыми он, по своему обыкновению, спешил поделиться с друзьями и знакомыми. Этих миниатюр, с мгновенными перевоплощениями, в основе которых был выхваченный из жизни и художественно обработанный факт и которые Черкасов создавал между делом, походя, хватило бы на репертуар не одного эстрадного актера.

В Ленинград Черкасов вернулся всего за несколько дней до премьеры спектакля «Ленин», накануне праздника Октября.

На редкость суровой зимой 1939/40 года Черкасов, занятый в новом спектакле два-три раза в месяц, в очередь с А. Чекаевским, часто бывал среди солдат и матросов — участников войны с белофиннами. Его неудержимо влекло к тем, кто не щадил своей жизни ради блага Отчизны, и, играя для них, артист не желал иной доли.

Тогда же Черкасов готовил главную роль в комедии К. Гольдони «Лгун». Спектакль был показан зрителям в марте. Эта искрящаяся весельем постановка разряжала напряженность репертуара, в котором сошлись драма патетико-героическая («Фландрия» В. Сарду, «Мать» К. Чапека, «Полководец Суворов» И. Бахтерева и А. Разумовского), социально-обличительная («Мачеха» О. Бальзака, «Лес» А. Островского) и трагедия («Маскарад» Ю. Лермонтова и в плане — «Макбет» Шекспира).

Амплуа комедийного героя-любовника было для Черкасова новым. До сих пор никому, в том числе и самому актеру, и в голову не приходило, что он годится на такие роли. Даже внешний образ легкомысленного, изящного кавалера, искусного дуэлянта Лелио, выдумщика, быстрого в речах и действиях, создавался Черкасовым с большим трудом — им, актером, не знавшим предела своей пластической выразительности. (Однажды в Москве в Доме актера, когда его коллеги, которым предстояло разыграть «Сцену у фонтана», почувствовали себя без декораций неуверенно, Черкасов, чтобы подбодрить их, изобразил для них фонтан — тянулся вверх, вскидывал трепещущие руки. Импровизация была столь блистательной, что вызвала взрыв

аплодисментов.) Прежде всего Черкасову, по его словам, «следовало несколько „сократить“ свой рост и „собрать“ жесты». Роль определенно требовала исполнительского блеска и артистического обаяния. Но чем больше обнаруживалось в ней трудностей, тем сильнее привлекала она Черкасова.

Постановщик В. Люце ввел в реалистическую комедию характеров традиционные персонажи комедии масок, что придавало карнавальную праздничность спектаклю, действие которого протекало в шумной, веселой Венеции. Люце был мастером острых выразительных мизансцен. Они настраивали Черкасова на комедийную легкость, вводили в труднейшее дело непринужденного плетения интриги. Однако, преобразившись в изящного фанфарона, «блистательного любовника», он еще был далек от сущности образа.

Исполнителю главной роли очень помог Вивьен. Он не принимал участия в постановке, но по собственной инициативе начал заниматься с Черкасовым. Вивьен придумал выразительную паузу перед очередной тирадой находчивого враля, верно определил переломные моменты в поведении купеческого сынка Лелио, ведущего беспечную жизнь и запутавшегося в сетях собственных остроумных измышлений. Направляемый меткими указаниями Вивьена, актер осознал роль эмоционально, ощутил динамику сложного характера, в котором природные достоинства третьего сословия причудливо сочетались с привлекательными пороками, заимствованными у аристократической молодежи. Впервые готовивший большую роль с Вивьеном, Черкасов был покорен мудростью талантливого режиссера, его педагогическим тактом и проникся к нему полным доверием. Их сотрудничество в дальнейшем оказалось очень плодотворным.

Уже на премьере «Лгуна» в зале не умолкал смех. Правда, в этом был «повинен» не только Лелио, но и его отец Панталоне, которого с мягким юмором играл Малютин, а еще больше — слуга Арлекин, образ, мастерски созданный В. Вороновым на грани буффонады. Но Лелио — Черкасов уверенно занял свое центральное место в спектакле. Актер вызывал смех совсем иными средствами, нежели в прежних своих комических ролях. Он отказался от уморительной эксцентрики, даже от забавных поз, так как вскрывал внутренние источники смешного. При этом он сохранял верность Гольдони, исходил из его слов, что «комедия есть отображение жизни и все в ней должно быть правдоподобно». Актер строил образ на ясной мысли, на логически оправданном действии, раскрывал комическое в самом характере, в необычных ситуациях, этим характером порождаемых, в блистательном литературном тексте.

Самообладание в роли, точность в ритме и жесте пришли не сразу. Наделенный даром легкой творческой возбудимости, Черкасов в то же время уважал высокое актерское ремесло. Ему было ведомо, что без постоянного труда (чего стоили только одни занятия по фехтованию с требовательным И. Кохом!) не бывает подлинного вдохновения. И с каждым спектаклем актер обретал свободу, непринужденность сценического существования. Избегая шаржа, он наделял образ Лелио сатирическим оттенком, мягкой назидательностью, но все перекрывало отмеченное критикой «исключительное актерское обаяние», которое заставляло зрителей с радостным удивлением следить за каждым шагом и словом неугомонного вертопраха.

В «Лгуне» Черкасов вновь поражал редкостной широтой своего актерского диапазона. Было очевидно: талант 37-летнего артиста продолжает развиваться.

В мае того же 1940 года в Москве проходили гастроли Театра имени Пушкина. Николай Константинович Черкасов и Владимир Платонович Кожич ехали в Москву вместе, в одном купе. В пути они читали и обсуждали пьесу М. Булгакова «Дон Кихот». Белую ленинградскую ночь сменил подмосковный рассвет, из приоткрытого окна тянуло свежестью, а, увлеченные пьесой, все никак не ложились спать будущий ее постановщик и несомненный исполнитель главной роли — бессмертный идальго был их незримым собеседником. С осени начались репетиции.

В воскресенье, 16 марта 1941 года, Черкасов с нетерпением ждал утреннюю почту. Накануне в газетах были опубликованы списки первых лауреатов недавно учрежденной Государственной премии в области науки и техники. Отмечались заслуги крупнейших советских ученых — академиков А.Н. Крылова, А.И. Баха, В.Л. Комарова, Л.А. Орбели, Н.Н. Бурденко, А.А. Богомольца, В.П. Филатова, конструкторов и изобретателей — В.А. Дегтярева, А.И. Микояна, С.А. Лавочкина, А.С. Яковлева, С.В. Ильюшина.

Сегодня должны были быть напечатаны списки лауреатов в области литературы и искусства.

С волнением разворачивал Черкасов еще пахнущий свежей типографской краской газетный лист. Как ни хотелось забежать вперед, он заставил себя внимательно читать весь список подряд. Композиторы — Н.Я. Мясковский, Ю.А. Шапорин, Д.Д. Шостакович. Художники и скульпторы — А.М. Герасимов, М.В. Нестеров, В.И. Мухина, С.Д. Меркуров… Писатели, поэты, драматурги — А.Н. Толстой, М.А. Шолохов, Джамбул, А.Т. Твардовский, А.Е. Корнейчук, Н.Ф. Погодин… Раздел «Кинематография». И сразу же глаз выхватил несколько хорошо

знакомых имен — Б. Чирков, конечно, за трилогию о Максиме, Б. Бабочкин — за создание образа Чапаева, Б. Щукин — за воплощение образа вождя революции в фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», Б. Ливанов, Н. Охлопков, Н. Симонов, М. Жаров… Последние строчки раздела: режиссеру С. Эйзенштейну, кинодраматургу П. Павленко, актерам Н. Черкасову и А. Абрикосову за создание фильма «Александр Невский» — премия первой степени.

С чувством нарастающей гордости и счастья он читал список дальше: А. Тарасова, Н. Хмелев, Г. Уланова, В. Барсова, М. Михайлов, И. Козловский, С. Лемешев…

Государственные премии 1941 года были присуждены самым выдающимся деятелям науки и искусства начиная с 1934 года. Предвоенные годы были отмечены расцветом творческих сил советского народа. Утверждение Государственных премий способствовало укреплению мирового престижа советской культуры.

Вечером вся квартира утопала в цветах. Черкасов принимал поздравления друзей. Телефон не умолкал ни на минуту. Все желали артисту новых ролей, творческих успехов.

Окрыленный признанием, с новыми силами Черкасов продолжает работать. И вот в Театре имени Пушкина премьера — спектакль по пьесе М. Булгакова «Дон Кихот».

Когда поднимался занавес, зритель видел заснувшего над книгой старика. Он как-то по-детски обнимал ее, да и весь он, щуплый и беззащитный, напоминал слабого, больного ребенка. Наивный мечтатель Алонсо Кихано, добрый, оскудевший дворянин, проводил дни и ночи над рыцарскими романами. Но вот он открыл глаза. Духовная сила преображает книгочия Алонсо Кихано в рыцаря Дон Кихота: он встает во весь рост, и сразу нет сомнений — да, он потомок богатырей. Поразительная худоба его была благородна, духовна и никак не смешна. Словно искупая вину за развенчанного и высмеянного тюзовского Дон Кихота, Черкасов отнесся к нему теперь с нескрываемой симпатией и даже нежностью.

Пьеса Булгакова удачно передавала нравственно-философскую суть романа. Монологи Дон Кихота очень нравились Черкасову и стали идейной опорой спектакля. В речи о золотом веке, в напутствии Санчо перед его губернаторством, в диспуте с черствым духовником герцога Черкасов был действительно «вдохновенным идальго». С подкупающей искренностью подымал он свой голос в защиту справедливости и

добра и бросал вызов самодовольству, бессердечию, лжи и насилию. Черкасовский Дон Кихот казался бесспорным, словно сошедшим со страниц романа Сервантеса. Высокая этика побуждений героя, его значительность поддерживались и внешними средствами. Гордый профиль с орлиным носом, большой, в ореоле седых волос лоб мудреца, мягкие усы, бородка, строгий черный костюм дворянина, благородная осанка, торжественный жест придавали образу монументальность и в то же время особое изящество, глубокую интеллигентность.

В этой постановке у Черкасова — Дон Кихота был великолепный Санчо Панса — Б. Горин-Горяинов. К нему и отошло чуть ли не все комическое в спектакле. Но от сцены к сцене за внешним контрастом между Дон Кихотом и Санчо вырисовывалось их единомыслие во взгляде на человеческую справедливость и достоинство. Простодушное, но мудрое правление Санчо на острове Баратария доказывало это самым очевидным образом. Идеалы мечтателя-гуманиста и представления крестьянина о правде оказывались совместными и близкими. Поэтому тема их сердечной дружбы, развитая в спектакле и вносившая в него лирическую теплоту, углубляла и его идейный смысл.

Особенностью пьесы и спектакля было то, что великое в Дон Кихоте граничило не столько с комическим, сколько с трагическим. Тщетность усилий Дон Кихота вырваться из затхлого мирка на большую дорогу жизни в поисках подвигов была выражена уже в композиции постановки. Трижды покидал Дон Кихот свой дом в наивном порыве воплотить свою мечту и трижды был вынужден вернуться. Последний раз, побежденный бакалавром Самсоном Карраско в поединке и сломленный духовно, — навсегда.

В облике Дон Кихота — Черкасова тоже выражалась трагическая неслиянность идеи и дела. Головой мыслителя венчалось бесплотное тело, для которого доспехи и меч были слишком тяжелы. Правда, Дон Кихот вместе со своим оруженосцем одержал верх в жаркой потасовке с погонщиками, воодушевясь, он выиграл первую схватку в турнире с Рыцарем Белой Луны, но потом силы покидали его. И вот доспехи Дон Кихота везут на Росинанте, а сам он, опираясь на палку, согбенный, с перевязанной рукой, бредет домой, как в плен. Победитель принудил его отказаться от рыцарских странствий навсегда. И Дон Кихот превращается в больного старика Алонсо Кихано. «Я боюсь, не вылечил ли он мою душу, — говорил Дон Кихот о Самсоне Карраско, — а вылечив, вынул ее, но другой не вложил. Он лишил меня самого драгоценного дара, которым

награжден человек, — он лишил меня свободы, он сковал меня, Санчо. Смотри, Санчо, солнце срезано наполовину, земля подымается все выше и выше, пожирает его. Она поглотит меня, Санчо».

По словам Черкасова, Кожич поставил перед ним задачу «по возможности более четко отделить реалистический образ оскудевшего испанского дворянина Алонсо Кихано от возникшего в его воображении фантастического образа рыцаря без страха и упрека — Дон Кихота». Забота режиссера о правдоподобии всего происходящего в спектакле была суетной. У Черкасова, верного художественной правде, возник цельный образ. Сыгранное им в начале и конце спектакля преображение старого мечтателя в рыцаря, а рыцаря — в потерявшего смысл жизни старика было необременительной данью режиссерскому замыслу.

Трагически напряженная финальная картина спектакля шла при свете факелов. Пошатываясь, делал свои последние шаги Дон Кихот. Фигура его, словно уже поглощенная мраком, была едва видна. Освещенным оставалось только лицо Дон Кихота. Казалось, оно светится изнутри.

Над мертвым хозяином склонялся Санчо. Не веря до конца в то, что произошло, он тихо и тревожно издавал условный призывный свист, на который Дон Кихот всегда отзывался воркованием голубя. Но теперь ответом было молчание.

В талантливо поставленном спектакле было много действия, движения, юмора. Интересными, запоминающимися получились и второстепенные персонажи пьесы: ключница (А. Козлова), хозяин постоялого двора (А. Джобинов), погонщик мулов (А. Чекаевский), бакалавр Карраско (К. Калинис). С истинно комическим блеском были поставлены сцены битвы Дон Кихота и Санчо с четырнадцатью погонщиками, приготовления волшебного бальзама на постоялом дворе.

Но, видимо, правы были критики, да и сам Черкасов так считал, что в спектакле все же не хватало веселья, и получился он печальным, сумеречным не только по освещению, но и по настроению.

Конечно, этот крен можно было бы выправить. Но спектаклю суждена была короткая жизнь: три предвоенных месяца. Он был показан около двадцати раз. Последний спектакль Черкасов играл 7 июля 1941 года. Спектакль шел без последнего антракта и окончился в 10 часов вечера. Позже Кожич и Черкасов мечтали восстановить «Дон Кихота». Но возникали разные трудности. Не последней была и та, что декорации к спектаклю сгорели во время бомбежки.

В спектакле «Дон Кихот» была трепетная, невыразимая и

несомненная в своей реальности, хотя для многих еще неосознаваемая, связь с действительностью. Та связь, в которой и проявляется специфика и сила сценического искусства. И хотя в спектакле не было ни осовременивания персонажей, ни иных намеков на современность, классический гуманизм не казался остывшим и отвлеченным. Весной 1941 года благородный идальго поднимал свой меч вместе с теми, кто не покорился фашизму, поработившему Европу, и «безумно» дерзнул вступить с ним в борьбу.

С весны 1941 года Николай Черкасов, желанный и частый гость моряков, летчиков и танкистов, улавливал особую сосредоточенность и серьезность, появившуюся в воинских подразделениях. И все-таки вероломное нападение фашистских полчищ на Советский Союз ошеломило его. Черкасов читал и повторял вслух, как слова присяги, опубликованное 27 июня во всех центральных газетах обращение В.И. Немировича-Данченко «Работники искусства — вместе с народом»: «Я заявляю, что советский театр сделает все, чтобы его работа была направлена на быстрейшее осуществление открывающихся перед ним великих всенародных задач — защиты нашей Родины, всемерной помощи нашей доблестной Красной Армии в разгроме ненавистного врага».

Вся прежняя жизнь актера куда-то отодвигалась. Черкасов решил вступить в народное ополчение. Политотдел Ленинградской армии народного ополчения поручил ему организовать и возглавить агитвзвод. К Черкасову стали прибывать актеры, музыканты и писатели из воинских частей Ленинградского фронта, а 23 июля в Летнем саду у памятника Крылову уже состоялось выступление 1-го агитвзвода перед бойцами, отправлявшимися на передовую. Оно начиналось с театрализованной «Красной присяги», с которой выступил ее автор — киноактер Ф. Никитин. Сильное впечатление производили патриотические сцены «Питерские традиции», «Георгиевский кавалер», «Отец и сын», исполненные актерами А. Виноградовым, Е. Копеляном, С. Поначевым, В. Степановым, В. Усковым. Затем Черкасов с таким воодушевлением прочел монологи Полежаева и Александра Невского, что зрители невольно поднялись с мест. Когда же прозвучали слова: «Кто с мечом к нам придет, от меча и погибнет! На том стояла и стоять будет Русская земля!» — стихийно начался митинг. После него бойцы отправились на передовую, прямо в бой.

В воззвании «На защиту Ленинграда», изданном

политотделом Ленинградской армии народного ополчения, Черкасов заверял:

«Мы будем не только артистами, мы будем бойцами, умело владеющими оружием, и мы сумеем направить это оружие в самое сердце врага».

Агитвзвод, он же Театр народного ополчения, выступал с программой «Прямой наводкой» на призывных участках, на вокзалах, в расположении воинских частей. Концерт всегда открывал Черкасов — монологом Полежаева или Александра Невского. Неизменным успехом пользовались сценки, в которых в остросатирическом свете изображались фашистские главари: «Сон в руку», «Случай в сумасшедшем доме», «Дуэт Гитлера и Геринга».

Маршруты труппы, возглавляемой Черкасовым, быстро сокращались. С концертами для фронтовиков ездить стало совсем недалеко. Начались бомбежки города. В августе актеры-ополченцы принялись готовить вторую программу с сатирическими песенками и частушками, с политическим памфлетом «Антонеску и Маннергейм», с большим героико-патриотическим представлением «Александр Невский, Суворов, Кутузов». Черкасову, однако, не пришлось принять в нем участие.

В связи с растущей угрозой полного окружения Ленинграда велась массовая эвакуация в глубь страны мирного населения, промышленных предприятий, учебных заведений, музеев и театров. 14 августа на александрийской сцене прошел последний спектакль — «Дворянское гнездо». Без огромной сверкающей хрустальной люстры — ее сняли, боясь, что может упасть от сотрясения во время бомбежки, — зрительный зал выглядел сумрачным, суровым. В нем появились ящики с песком. На окнах по условиям затемнения были синие шторы.

А через день стало известно решение правительства об эвакуации театра. На сборы было дано всего четыре дня. Их вполне хватило. Все уезжали налегке, не сомневаясь в скором возвращении.

Подчиняясь приказу, Черкасов тоже покидал свой дом. Он ехал с женой, семимесячным сыном и тещей. В Ленинграде оставались неизлечимо больная дочь под присмотром отца Нины Николаевны, мать и сестра Николая Константиновича. С тяжелым сердцем прощался он с родными.

20 августа эшелон из шестидесяти вагонов двинулся на восток. Он оказался одним из последних.

Подъезжали к Тихвину, когда раздались длинные тревожные паровозные гудки — так объявляли воздушную тревогу. Фашистские стервятники летели бомбить город. Поезд

остановился, перепуганные пассажиры бежали в поле, прятались под стогами сена. К счастью, никто не пострадал.

В Тихвине сделали короткую остановку. Около вокзала на земле лежали покрытые брезентом трупы. Это были жертвы недавнего налета.

Поезд шел медленно. До Новосибирска добирались две недели. Черкасов узнавал многие места. На Дальний Восток он ездил в это же время года. Но теперь природа не так занимала его. Край, казавшийся малолюдным из окна скорого поезда, представал иным. Даже на глухих разъездах и полустанках, где подолгу ждали встречного, возле их эшелона начинал скапливаться народ. Кто торговал съестным, а кто приходил порасспросить очевидцев, как обстоят дела и скоро ли остановят немцев.

Черкасова сразу узнавали, хотя он в эти дни и мало напоминал артиста — в военной гимнастерке, сапогах. Завязывались разговоры. Пока женщины покупали шаньги, варенец и ягоды, мужчины слушали последние сводки Совинформбюро. Скупые известия вызывали у Черкасова смешанное чувство тревоги и надежды. Но вот мимо проходил на запад воинский состав, и на душе становилось легче. И на всем пути составам этим не было конца…

В ночь на 3 сентября эшелон остановился у Оби. За рекой виднелись огни Новосибирска.

Город встретил ленинградцев гостеприимно. Театру имени Пушкина предоставили помещение театра «Красный факел», который был временно переведен в Кемерово, ведущих актеров поселили в высоком стоквартирном доме, лучшем в городе, обеспечили их хорошим питанием. Многие из них удивлялись:

— Зачем нам квартиры? Можно и в вагоне пожить. Скоро же ехать обратно.

Труппа без промедления приступила к делу. На встрече ленинградских артистов с командным составом Сибирского военного округа Черкасов заявил:

— Коллектив Театра имени Пушкина находится в полной мобилизационной готовности, воодушевленный единым стремлением драться всеми доступными средствами с ненавистным врагом за счастье своей Родины, за свой народ. Бесславные потомки немецких псов-рыцарей будут разгромлены и уничтожены навсегда!

Театр брал пример с ленинградских заводов, прибывших сюда чуть раньше и уже выпускавших оборонную продукцию.

Вообще земляков с берегов Невы в городе оказалось много. Тут был и оркестр филармонии во главе с Е. Мравинским, и ряд

музеев, годом позже сюда перебрался из Анжеро-Судженска ленинградский Новый ТЮЗ, потом из Томска — театральный институт.

Черкасов, в первые дни неожиданно встречаясь со знакомыми то прямо на улице, то в обкоме, то в столовой, вдруг вспомнил кафе «Люкс» в Белостоке. Оно было местом встречи беженцев из Варшавы. На стенах висели сотни записок с вопросами, обращенными в пространство: «Зося приехала, где Витек?» Чужое несчастье тогда тронуло его, но казалось таким далеким…

Всего через три недели после прибытия Театр имени Пушкина открыл сезон «Полководцем Суворовым». Патриотический спектакль был горячо принят зрителями. Большой подъем вызывал пролог со взятием Берлина русскими в 1760 году. К. Скоробогатов показывал Суворова, не знавшего со своими чудо-богатырями поражения, истинным национальным героем, в котором воплотился гений русского народа.

В короткое время театр восстановил ряд других спектаклей довоенного репертуара: «В степях Украины», «Ленин», «Платон Кречет», «Лес», «Лгун», «Свадьба Кречинского», «Маскарад». Они воспринимались остро, по-новому. То и дело в неожиданных местах раздавались аплодисменты.

Черкасов на большой сцене показывался не очень часто. Его, да и многих актеров неудержимо тянуло из стен театра туда, где ковалась победа: па оборонные заводы, в формирующиеся полки. Потребностью актера стало жить помыслами тружеников тыла, чувствами солдат, готовившихся к отправке на фронт.

Но когда в Новосибирск была доставлена пьеса А. Афиногенова «Накануне», Черкасов очень ею заинтересовался и сыграл в спектакле роль молодого ученого-агронома Андрея Завьялова.

Пьеса о войне была нужна театру как воздух. Ее поставили в короткий срок. Созданная драматургом в сентябре 1941 года, она несла на себе следы поспешности. В изображении войны было еще много наивного. («Мы накануне победы», — устами главной героини уверял автор.) Но спектакль волновал высоким строем чувств, героикой патриотического подъема советских людей, укреплял веру в победу над врагом.

Опытные мастера сцены, занятые в спектакле, «дописали» пьесу, оживили ее несколько схематичных действующих лиц и выразили ее обобщенный смысл: большая трудовая семья Завьяловых символизировала советское общество.

У Черкасова Андрей Завьялов был человеком поэтического склада души, творческим и талантливым. Увлеченный выведением новых сортов пшеницы, упоенный семейным

счастьем, Завьялов поначалу видел в жизни лишь «мир, радость, колосящуюся пшеницу». Но гуманист и созидатель, он, не колеблясь, берет в руки оружие, чтобы защитить от фашистских орд свой дом, Отчизну, мечту о безоблачном счастье. Актер показывал духовное преображение своего героя, когда тот отправлялся добровольцем на фронт. Андрей был сосредоточен, решителен, подтянут.

Характер Андрея Завьялова раскрывался до конца в сцене боя, когда он зажигал свое опытное поле пшеницы, все «сто гектаров от одного зерна, созданного человеком», чтобы выгнать немцев под выстрелы. Силой внутреннего перевоплощения, пользуясь скупыми внешними средствами (небритый, в вылинявшей гимнастерке), Черкасов создал новый облик Завьялова — бесстрашного политрука, овладевшего наукой побеждать.

В финальной сцене спектакля, окаменевший от горя, прямой и страшный, Андрей держал на руках тело жены, погибшей смертью героя (Е. Карякина), а его брат Иван (Л. Вивьен), командир дивизии, давал клятву отомстить за сожженные города и села, за слезы и горе — «кровью за кровь и смертью за смерть». «Клянемся!» — призывал он, обращаясь прямо в зал. «Клянемся!» — вторили ему все, кто был на сцене. И, отвечая им горячими аплодисментами, зрители присоединялись к клятве.

Современная военная пьеса прочно утверждалась на афише Театра имени Пушкина. К XXV годовщине Октября был поставлен «Фронт» А. Корнейчука. Пьеса эта, явившаяся событием не только в художественной, но и в общественно-политической жизни страны, шла в годы войны чуть не во всех крупных театрах. В ней с большой гражданской прямотой поднимались острые вопросы о методах руководства и военного командования. Догматической позиции командующего фронтом Ивана Горлова были противопоставлены творческая партийная мысль его брата Мирона Горлова и полководческий талант Огнева.

Черкасову в новом спектакле была поручена небольшая роль гвардии сержанта Остапенко. Она приглянулась актеру: ему нравились открытые простые люди, из чьих повседневных дел складывался подвиг народа. Он охотно и часто ездил с выступлениями к шахтерам Прокопьевска и Сталинска, к металлургам Кузнецка, к рыбакам и лесорубам. Чувство приобщения к самому главному делу, которым жила вся страна, было у Черкасова особенно сильным, когда он выступал перед ранеными солдатами в госпиталях, в частях гарнизона, перед вновь сформированными полками. Тем более он не мог упустить возможности побыть на сцене солдатом-фронтовиком, показать

красоту и величие души одного из бесчисленных незаметных героев. Участвуя лишь в 4-й картине «Окоп у дороги», Черкасов создавал глубоко привлекательный образ бывалого гвардейца, который и настроение шуткой поднимет, и паникера образумит, а в бою жизни своей не пощадит, но врага остановит. Неиссякаемый оптимизм Остапенко, его стойкую веру в победу правого дела актер изображал как характерную особенность народного сознания. Именно от лица таких солдат, как Остапенко, и произносил Мирон Горлов (Ю. Толубеев) свою фразу, вызывавшую одобрение зала: «Народ любит и требует только знающих и умных руководителей».

Спектакль большого публицистического накала, «Фронт» пользовался исключительным успехом. На нем побывали тысячи бойцов и командиров. Отражая их мнение, газета Новосибирского военного округа «Красноармейская звезда» писала: «Быть на поле боя таким, как Остапенко, — с этой мыслью выходит красноармейский зритель из зала».

Жизнь, общественная работа и искусство оказались тогда у Черкасова не просто неразрывно связанными, а слитыми в единое целое. И стало обычным, что, вернувшись из неблизкой шефской поездки, чтобы сыграть в спектакле текущего репертуара, он тут же отправлялся — в лютую стужу и в летний зной — на каком-нибудь видавшем виды тихоходном газогенераторном грузовичке, заправлявшемся на манер самовара березовыми чурочками, «всего» за 200—300 или более километров. Его ждали рабочие леспромхозов в бараках, раненые фронтовики в госпиталях — и он не мог к ним не приехать.

Иногда Черкасову все же удавалось, и если уж очень везло, то вместе с Е. Мравинским, выбраться на денек с ружьями и удочками на приток Оби или на одно из многочисленных окрестных озер. Там были богатейшие утиные охоты, незабываемая рыбалка. Домой Черкасов возвращался в прекрасном настроении, каким бы усталым, голодным и озябшим ни был. Торжественно, явно ожидая удивления и шумных восторгов, выкладывал из солдатского вещмешка свои богатые трофеи. Они были далеко не лишними. Вместе с Черкасовыми жили мать Нины Николаевны, ее сестра с мужем и дочерью. За стол садилось семь человек.

Другой радостью и заботой стало у Черкасова с апреля 1942 года навещать свою мать и сестру. Они только что эвакуировались из осажденного Ленинграда на грузовике через Ладогу по «Дороге жизни», добрались до Сибири. Черкасову удалось положить их, истощенных и больных, в госпиталь, находившийся менее чем в сорока километрах от Новосибирска.

Здесь, в небольшом городке Бердске, бывшей крепости-остроге, они пролежали полтора месяца. Черкасов всегда появлялся у них неожиданно. Кургузый халатик внакидку едва доходил до пояса, в руках — свертки и кульки с гостинцами. В маленькой палате он казался особенно большим, оживленным, веселым. А однажды приехал вместе с Я. Малютиным и устроил в госпитале концерт. Неунывающие бражники Варлаам и Мисаил развеселили даже тех страдальцев, которые и улыбаться разучились.

Немного окрепнув, Анна Адриановна поселилась в деревне под самым Новосибирском. Ей помнилось лето 1918 года в Медведкове, которое так помогло им пережить петроградскую голодуху. Сейчас тоже начиналось лето с его дарами, колхоз давал для жилья избу, участок под картошку, и Черкасов согласился с матерью, что ей стоит повременить с переездом в Новосибирск. Там были свои трудности.

У многих актеров, оказавшихся в тылу, жила неудержимая нравственная потребность обслуживать действующую армию, быть «певцом во стане русских воинов» и хоть частично разделить с ними тяготы и опасности войны. Это право за эвакуированными актерами было признано, и на авансцене советского театра, которая находилась у самой линии фронта и никогда не пустовала, появились коллективы из тыла. В августе 1942 года первая бригада артистов Театра имени Пушкина под руководством К. Скоробогатова вылетела на Северо-Западный фронт, где выступала с концертами целый месяц. В ноябре Черкасов возглавил другую бригаду (Н. Вейт-брехт, Л. Городецкий, Ф. Горохов, В. Клейнер, Г. Осипенко, Ю. Свирин), которая, прибыв в Москву, получила разрешение вылететь в Ленинград. В сопровождении истребителей военный самолет с артистами на бреющем полете пересек линию фронта и благополучно приземлился в Ленинграде.

Черкасов знал многое об условиях блокадной жизни города из рассказов матери, сестры и других очевидцев. Но разве можно было вообразить все те муки, которые выпали на долю ленинградцев, и то беспримерное мужество, которое они проявили! С болью в сердце смотрел Черкасов на закрашенный купол Исаакиевского собора, па зияющие глазницы полуразрушенных домов, а особенно — на изнуренных людей, которые в перерывах между артобстрелами куда-то медленно, с трудом брели в сумерках короткого дня по пустынным и холодным, но еще бесснежным улицам. Здесь в городе у Черкасовых в начале 1942 года погибли их старшая дочь и отец Нины Николаевны. По лаконичным строкам из воспоминаний Нины Николаевны можно судить о тяжелых личных переживаниях

четы Черкасовых:

«Я летела в Ленинград с сердцем, как говорится, зажатым в кулак. Так я свое сердце и продержала в кулаке до возвращения в Москву».

За сорок дней черкасовская бригада дала более 30 концертов, побывав на линкоре «Октябрьская революция», на подводных лодках и других кораблях Балтийского флота, у летчиков и у рабочих Выборгской стороны. Встречи начинались рассказом Николая Черкасова о вкладе актеров Театра имени Пушкина в общее дело победы над врагом, об антифашистском митинге советской интеллигенции в Москве, на котором он успел побывать и выступить с речью. Затем разыгрывались веселые и сатирические сценки: «Рядовой Шульц» Н. Эрдмана, «Помни!» (по рассказу Чехова), отрывок из комедии «Слуга двух господ». Но основным номером в концерте была сцена из «Фронта». — «Окоп у дороги».

Приезд артистов с Большой земли воспринимался защитниками Ленинграда как счастливое предзнаменование, совпавшее к тому же с известиями об окружении армии Паулюса под Сталинградом и о советском наступлении на Центральном фронте. Бригаду Черкасова всюду встречали с огромным воодушевлением. Его самого матросы называли депутатом Балтики. И это было дважды верно.

В первые же дни приехавшие навестили своих товарищей в Театре имени Пушкина, которые по разным причинам не покинули Ленинграда. Каждый получил по большому пакету с продуктами — лучшего подарка тогда не существовало. Встреча была волнующей до слез. Выясняли, кто жив, кто и где погиб, — их оказалось немало.

«Ко мне влетел Н.К. Черкасов — жизнерадостный, огромный, в полушубке, в валенках, и бросился обнимать: „Жива! Жива!!!“ — так запомнился этот момент старейшей актрисе театра В. Мичуриной-Самойловой, которая была душой возникшего в блокадную пору „Театра у микрофона“ и выступала в радиоинсценировках со своими лучшими ролями классического репертуара, а также в произведениях военного времени.

В городе-фронте радио стало незаменимым другом ленинградцев. Черная тарелка репродуктора предупреждала о налетах и обстрелах, поддерживала надежду и духовные силы.

Депутат Верховного Совета РСФСР от Ленинграда Н.К. Черкасов 11 декабря обратился по радио к своим землякам-избирателям. Подойдя к микрофону, он вдруг живо представил своих слушателей и от нахлынувшего волнения долго не мог произнести первых слов приветствия. В своей речи он говорил,

что это они, ленинградцы, отстояли и спасли город, и благодарил их за это. «Настанет час, — с глубокой убежденностью заявил он, — и под сводами великолепного здания зодчего Росси вновь зазвучат строки Пушкина, Грибоедова, Горького. Мы уверены в этом. Мы уверены, что этот час недалек — час победы!..»

В Ленинграде Черкасов сильно простудился — промозглый холод помещений не прошел для него даром. Когда он лежал с горчичниками в теплой постели, началась бомбежка. Надо было спускаться в убежище, но тогда — пропадай лечение: горчичники оказались последними. Как вспоминает его жена, «Николай Константинович как-то сразу проникся уверенностью, что горчичники важнее бомбежки, и предпочел лежать в „теплой опасности“.

Новогоднюю ночь актеры провели на кораблях Балт-флота, а через день на военном самолете вылетели в обратный путь — трудно было сказать «домой», скорее — «из дому». Для безопасности командование выбрало нелетную погоду. Из Тихвина, где приземлился самолет, фронтовая бригада, дав прощальный концерт, выехала в Новосибирск.

В отчетном докладе о поездке Черкасов подробно рассказал о всем увиденном и пережитом в Ленинграде, о великих жертвах, счет которым еще не закрыт, о невиданном героизме защитников города-крепости на Неве, который выстоит и победит. Потом были бесконечные вопросы, многим захотелось поближе рассмотреть медаль «За оборону Ленинграда», которой все участники поездки были награждены.

А вскоре в Новосибирск пришло известие о прорыве блокады Ленинграда войсками Ленинградского и Волховского фронтов при поддержке Балтийского флота. Радость была большой. У Черкасова словно тяжесть спала с сердца. Таким радостным и воодушевленным он и выехал в Алма-Ату на съемки «Ивана Грозного».

Образ царя Ивана стал этапным в творческой биографии артиста, но основным трудом военных лет Черкасова все же были его выступления перед народной, по преимуществу солдатской, аудиторией. Он не прекращал их и во время наездов в Новосибирск из Алма-Аты. В общей сложности он принял участие в 400 шефских концертах и провел более 2000 творческих встреч. Когда Театр имени Пушкина возвращался в 1944 году в Ленинград, Черкасов в числе 105 сотрудников театра был награжден Почетной грамотой Военного совета Сибирского округа и облисполкома. А позже он был удостоен медали «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941—1945 годов».

«Ради русского царства великого…»

23 апреля 1973 года газета «Правда» сообщала:

«Сегодня третий день VI Всесоюзного кинофестиваля. Алма-Ате не впервые приходится принимать кинематографистов. Старейшие участники киносмотра вспоминают, что в суровые годы Великой Отечественной войны в столице Советского Казахстана успешно работали многие деятели кино. Город по-братски встретил эвакуированные сюда „Ленфильм“ и „Мосфильм“. На организованной здесь Центральной объединенной киностудии (ЦОКС) сосредоточилось почти все кинопроизводство тех лет. Тут выпускались популярные на фронте и в тылу „Боевые киносборники“. В скромных павильонах ЦОКСа родились картины, вошедшие в историю отечественного кинематографа: „Фронт“, „Нашествие“, „Во имя Родины“, „Котовский“, „Она защищает Родину“, „Секретарь райкома“, „Парень из нашего города“ и ряд других. Здесь же создавалась и историческая эпопея об Иване Грозном.

Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, братья Васильевы, Иван Пырьев, Николай Черкасов, Борис Бабочкин, Вера Марецкая — вот лишь некоторые из прославленных имен, которые стояли в титрах фильмов, поставленных тогда в Алма-Ате.

На одном из домов, где жили создатели всемирно прославленных киношедевров, сегодня в торжественной обстановке состоялось открытие мемориальной доски…»

Алма-атинский дом стал уважаемым, почетным памятником. А в те далекие военные годы, когда здесь жили люди, чьи имена сегодня великолепным созвездием сияют на мемориальном мраморе, в те годы с чьей-то легкой руки все называли этот дом просто «Лауреатником».

Узорчатый малиновый ковер, стеллажи, плотно забитые книгами, на столе и подоконниках — рисунки, рукописи… В этой комнате живет кинорежиссер Сергей Михайлович Эйзенштейн — невысокого роста, довольно полный человек. Над его огромным лбом — ореол светлых вьющихся волос, внимательно и иронично смотрят глубоко посаженные глаза. Никто еще не догадывается и не знает, что уже наступило то самое время, которое потом назовут «последним периодом его творчества». Сейчас великий мастер полон энергии, планов — он работает над двухсерийным историческим фильмом «Иван Грозный».

Приезжая из Новосибирска, останавливается и подолгу живет

в «Лауреатнике» Николай Константинович Черкасов — этажом выше Эйзенштейна. А иногда бывает и так, что ему просто некогда заскочить сюда, и он прямо с поезда или самолета спешит в новое, построенное перед самой войной здание Дома культуры. Здесь теперь разместилась киностудия — ЦОКС.

Когда в Новосибирск доходили слухи о том, что Эйзенштейн собирается ставить исторический фильм, Черкасову долго не верилось. «Чушь, ерунда, бред сивой кобылы, — говорил он. — Война — разве может сейчас идти речь об Иване Грозном?!»

Но слухи начали становиться реальностью, когда 15 апреля 1942 года из Алма-Аты пришло официальное письмо от руководства киностудии с предложением «принять на себя исполнение центральной роли» в новом фильме Эйзенштейна. В эти же дни сам режиссер писал жене Черкасова — Нине Николаевне:

«Я думаю, что никто, как он, создан для экранного образа Ивана Грозного. И лучшего повода в полной мощи снова появиться ему на экране просто не придумаешь. Роль любопытным образом соединяет обе черты, в которых Николай Константинович так хорош и дорог зрителю: всенародную привлекательность положительного исторического героя, что было в Александре, — с требованием на то тончайшее актерское мастерство, которым он так силен в Алексее.

Начинаем необходимые демарши по привлечению к этой работе. В ряде этих демаршей — и это письмо к Вам, как к наиболее решающей инстанции…

Впрочем, мне кажется, что на этот раз значение участия Николая Константиновича в этом фильме для всех нас (включая и советское кино для нас и за рубежом) совершенно самоочевидно!..»

Съездив весной 1942 года на месяц в Алма-Ату, Черкасов вернулся, как вспоминает его жена, «завороженный Эйзенштейном и „Иваном Грозным“.

После поездки в осажденный Ленинград Черкасов в начале 1943 года уже надолго отправился в Алма-Ату — в апреле должны были начаться съемки, сейчас предстояли репетиции, сложные поиски грима Ивана, примерки костюмов.

1943-й — третий военный год. Снимать «Ивана Грозного» должны по ночам — днем электрическая энергия необходима промышленным предприятиям.

Бывший кинотеатр «Алатау» поделен внутри на жилые комнаты множеством тонких перегородок из остатков дефицитной фанеры. Отсюда каждый день идет на киностудию высокий подтянутый человек — художник-гример Василий

Васильевич Горюнов. У него простое русское лицо, спокойный голос. Горюнов и Черкасов — старые знакомые; еще в двадцать восьмом году они встретились на «Луне слева», потом вместе работали на «Горячих денечках». В памяти Василия Васильевича Черкасов остается все тем же молодым комедийным актером, и поначалу выбор Эйзенштейна его смущает. Но Горюнов знает: «Эйзен — человек своего порядка». Сейчас самое трудное для гримера — как сделать сорокалетнего Черкасова семнадцатилетним Иваном… Горюнов вспоминает, как он работал когда-то со знаменитыми братьями Адельгейм. Они уже были стариками, и он «омолаживал» их в «Трильби» и «Уриэле Акосте»… И он говорит Черкасову:

— Коля, если ты будешь терпеть, я тебя сделаю семнадцатилетним. Только ты терпи.

К вискам и щекам приклеиваются тесемки и сильно стягиваются сзади, за париком. Горюнов просит Эйзенштейна, чтобы семнадцатилетнего Ивана снимали как можно быстрее. Если такой грим сделать больше двух-трех раз, начнется сильное раздражение кожи…

Врезаются в ярко-синее небо ослепительные отроги Алатау. Темная густая очередь застыла у дверей продовольственного магазина. На киностудии старый знаменитый портной Я.И. Райзман шьет из ваты толщинки — время голодное, а у похудевших актеров должны быть видны мышцы.

Съемки «Ивана Грозного» начинаются 22 апреля 1943 года.

…Под Алма-Атой, в оврагах Каскелена, солнце немилосердно выжигает построенные из фанеры, дерюги и травяных матов декорации средневековой Казани. Войско Ивана Грозного готово к штурму города. Эйзенштейн в тропическом пробковом шлеме, Черкасов в полном боевом облачении московского царя, в металлических латах, изнемогая от сорокаградусной жары, ждут, когда появятся на небе нужные облака. («Веер вертикальных облаков вокруг Ивана Грозного под Казанью, — запишет впоследствии Эйзенштейн, — это меньше всего изображение метеорологического феномена, а больше всего — образ царственности…»)

А осенью начинает моросить дождь, смешиваясь с первым снегом. Грязь, слякоть, пронизывающие ветры.

…Царская опочивальня. Больной царь Иван, собрав последние силы, просит, убеждает, умоляет стоящих перед ним

бояр:

— Крест целуйте наследнику… законному… Дмитрию…

Бояре молчат. Только в их глазах читает царь отказ.

— Сыну моему крест целуйте…

Каменно молчат бояре. Бросившись на колени, обливаясь слезами, Иван обращается к каждому в отдельности:

— Палецкий Иван… Щенятев Петр… Ростовский Семен… Колычев-Умной, пример подай! Колычев-Немятый, почто молчишь?..

Горько плачет царица Анастасия. Торжествующе смотрит на Ивана боярыня Ефросинья Старицкая — смертельный враг, глава боярского заговора.

Яростное отчаяние душит Ивана. Вот сейчас, сейчас крикнет он в лицо боярам, этим предателям земли Русской…

И вдруг в эту секундную паузу в его сознание проникает чей-то незнакомый голос, монотонно, одну за другой называющий какие-то фамилии, имена, цифры. Что это?! Кто посмел!!!

Рядом, за тонкой стенкой декорации, продолжаются военные будни — идет выдача талонов на продукты. Выкрики, споры, шум. И непонятно кто — еще не Черкасов, но уже не Иван — исступленно, гневно кричит:

— Изверги! Замолчите! Ничего не понимаете!

На минуту шум за стенкой стихает, потом вспыхивает снова.

Черкасов, путаясь в длинной белой рубахе, пробегает мимо ошеломленных бояр, мимо Эйзенштейна, оператора Москвина. На ходу срывает с себя тяжелый нагрудный крест. Влетает в тихую гримерную. Горюнов возится над париком.

— Коля! Николай Константинович, что случилось?

На глазах Черкасова все еще кипят слезы обиды — чьи? Его? Ивана? В ярости он ударяет кулаком по столу. Под руку попалась гримировальная коробка — коробка смята ударом, летит в сторону.

— Николай Константинович, что с тобой?

— Молчи! Ничего вы все не понимаете! Ты-то должен знать, что такое настрой для актера!

Руки грубо и быстро срывают с лица бородку Ивана, хватают одежду. Все! Выскочил из комнаты.

Спустя несколько минут в гримерную приходит Эйзенштейн. Руки за спиной — всей студии известно: значит, сердится. Рассказывает Горюнову, что произошло.

— Сегодня царюгу трогать не будем. Завтра вместе с тобой к нему сходим.

Черкасов в «Лауреатнике» закрылся в своей комнате, никуда не выходит. Переживает, вспоминает, думает, и понемногу гнев

отпускает его.

На следующий день в дверь тихо стучат. Слышится мягкий голос Горюнова:

— Николай Константинович, ты дома? Открой, пожалуйста!

Черкасов немного медлит. Из-за двери доносится веселый голос Эйзенштейна:

— Открой же, изверг рода человеческого! Царь, ну не сердись!

Черкасов впускает их.

— Сергей Михайлович, мне очень жаль, что вчера сорвалась съемка. Но поймите и меня…

Эйзенштейн уверяет его, что больше этого не повторится, что дирекция студии обещала принять меры. Черкасов смягчается…

На памяти Горюнова это был единственный случай, когда Черкасов так страшно рассердился. А вообще-то он никогда не видел его мрачным. «Он очень любил рассказывать веселые истории, — вспоминает Горюнов. — Всегда вокруг него были люди, смех, шутки. Покуда его гримируешь, он тебе и расскажет, и насмешит, и споет попутно. А иногда он до того усталый был, что и заснет прямо у меня в кресле… Что мне в нем еще нравилось: ему какой грим ни сделай — он мог носить его, обыграть его мог. Ведь сколько угодно актеров, у которых грим сам по себе, а они сами по себе. А он умел приспособиться к любому гриму…»

Казалось бы, при создании кинематографического портрета Ивана Грозного не должно было возникнуть особых затруднений. Существовали царские «парсуны», свидетельства современников. Вот как описывает московского царя один из иностранных дипломатов, не раз бывавший при его дворе: «Он очень высокого роста. Тело имеет полное силы и довольно толстое, большие глаза, которые у него постоянно бегают и наблюдают все самым тщательным образом. Борода у него рыжая с небольшим оттенком черноты, довольно длинная и густая, но волосы на голове, как большая часть русских, бреет бритвой. Он так склонен к гневу, что, находясь в нем, испускает пену, словно конь, и приходит как бы в безумие; в таком состоянии он бесится также и на встречных».

В фильме у Черкасова было больше десяти возрастных гримов, но ни в одном из них — ни молодым красавцем, ни пожилым человеком — непохож его Иван на это описание.

На вопрос: «Отталкивался ли Эйзенштейн во внешности персонажей от их исторических прототипов, показывал ли вам портреты Ивана Грозного?» — художник-гример Горюнов ответил: «Никогда. Он говорил, что образ делается нами, мы должны

показать свое к нему отношение».

И хотя в памяти, в душе Черкасова жили Иван Грозный Шаляпина, Васнецова и Репина — все это в работе над образом, созданным Эйзенштейном, категорически отвергалось и запрещалось.

В автобиографических записях Эйзенштейна есть заметка, озаглавленная «Встреча с Маньяско». В картинах Маньяско, итальянского художника XVII—XVIII веков, Эйзенштейн увидел линии Эль Греко, Домье, Калло, Гойи: «Кажется, фигуры Эль Греко еще похудели, что их экстатические изломы еще острее изломались». И, как говорит сам режиссер, «не столько Эль Греко, сколько монахи Алессандро Маньяско стилистически определили облик и движения моего Ивана Грозного — Черкасова».

Работать над сценарием об Иване Грозном Эйзенштейн начал в январе 1941 года. Так же как и во время работы над «Александром Невским», Эйзенштейн неоднократно выступал в прессе по поводу нового произведения, высказываясь о своем отношении к эпохе Грозного и к нему самому.

Личность Ивана Грозного всегда привлекала внимание историков и вызывала разноречивые, порой сугубо противоположные мнения.

Готовясь к фильму, Эйзенштейн тщательно изучал летописи, исторические труды о Грозном, фольклор. В статье «Иван Грозный» режиссер темпераментно рисует образ великого царя-созидателя, строителя государства, гениального предшественника Петра I.

Идеи государственного единства, государственной мощи, неразрывно связанной с мощью военной, и решает положить Эйзенштейн в основу своего будущего фильма. Если вспомнить время, в какое создавался фильм, то следует признать, что режиссер имел определенное право на такую трактовку. «Ибо сегодня, в дни войны, — пишет Эйзенштейн, — как никогда, понятно всякому, что достоин смерти тот, кто переходит на сторону врагов своей родины, что нужно быть беспощадным с тем, кто открывает врагу границы своей страны».

…Под неистовый звон колоколов и торжественное пение, под шепоток недоумения и ропот недовольства, под восторженными, радостными и ненавидящими взглядами Иван венчается на царство. (Режиссер долго «прячет» Ивана — видна только его спина, закованная в золото царского одеяния, — давая зрителям возможность постичь сложную атмосферу общего настроения.)

Митрополит Пимен возлагает на склоненную голову Ивана царский венец — шапку Мономаха:

— Во имя отца и сына и святого духа…

Царь выпрямляется, поворачивается на зрителя — неожиданно юный, стройный, вдохновенный и в эту минуту счастливый. Он начинает говорить, переполняемый чувствами:

— Ныне впервые князь Московский венец царя всея Руси на себя возлагает…

Но сразу же вспыхивают в его словах первые искры праведного гнева, которым суждено стать пожаром:

— И тем навеки многовластию — злокозненному, боярскому — на Руси предел кладет. И отныне Русской земле единой быть!

Юный Иван говорит совсем не как неопытный юноша — как сильный, зрелый человек, и, вызванная его словами, прокатывается по собору волна еле сдерживаемой ярости и бешенства.

Царь предстает радетелем интересов родной страны, болеет ее бедами и нуждами:

— Но что же наша отчизна, как не тело, по локти и колена обрубленное? Верховья рек наших: Волги, Двины, Волхова — под нашей державой, а выход их к морю — в чужих руках…

(«Я увидел в своем актерском воображении Волхов, Двину, Волгу, представил себе советских людей, сражающихся у этих рек с фашистами, и почувствовал, что у меня начинают увлажняться глаза», — писал Н. Черкасов.)

Слезы туманят глаза Ивана, но и они не мешают царю рассмотреть недоброе беспокойство находящихся в соборе иностранных послов. И твердо бросает он свои последние слова:

— Два Рима пали, а третий — Москва — стоит, а четвертому не быть! И тому Риму третьему — державе Московской — единым хозяином отныне буду *я один!*

(И черной тенью ложился на юное лицо двуглавый орел царского скипетра — клеймо величия и трагедии. На всю жизнь.)

Так начинался фильм.

«Создавая образ Грозного в концепции нашего времени, я из биографии его беру те эпизоды, из которых сложилась моя концепция и мое понимание. Те факты, которые я считаю характерными, ибо характерен не сам факт по себе, но наличие его в концепции исторического понимания и освещения факта определенным историческим сознанием», — писал Эйзенштейн во время работы над фильмом.

Действующие лица фильма носили имена реально существовавших людей, но это отнюдь не означало, что сами они и их поступки соответствовали исторической реальности. Подлинные и вымышленные события густо смешаны, уплотнены во времени. В действительности далеко отстоявшие друг от друга явления и поступки в фильме нарочито сближены, приобретая

таким образом видимость крепкой связи причин и следствий. Вот как выглядят в этом свете узловые моменты первой серии.

За эпизодом венчания Ивана на царство следуют картины его свадебного пира. Сюда, в «золотую палату», врывается спровоцированный боярами разъяренный черный люд. Иван успокаивает народ, беседует с ним. Но тут же его ждет другое испытание: появляются послы казанского хана и с угрозами пытаются унизить молодого московского царя. Но он ведет себя гордо, умно и смело направляет народный гнев в нужное русло. «На Казань! На Казань!» — этим мощным, сливающимся воедино призывом кончается эпизод свадебного пира.

И сразу же на экране возникает русское войско, движущееся к неприступным казанским стенам. Вдохновенно руководит боем Грозный-победитель. Сколько времени проходит между этими событиями? В действительности — пять лет, в зрительском восприятии они сливаются воедино.

Болезнь Ивана после Казанского похода, отказ бояр присягать его наследнику Дмитрию, поддержка царицей Анастасией великого дела мужа и вследствие этого озлобление бояр против нее, болезнь Анастасии и смерть ее от яда, подсыпанного Ефросиньей Старицкой, предстают на экране как будто событиями нескольких дней. На самом деле болезнь Ивана и смерть его жены разделяли целых семь лет.

У гроба Анастасии принимает Иван Грозный решение покинуть Москву, уйти в Александрову слободу, чтобы вернуться только лишь на «призыв всенародный». Фактически смерть Анастасии и отъезд царя из Москвы разделяли четыре с лишним года.

Подобное уплотнение времени в «Иване Грозном» не было только обычной данью кинематографической условности. Это скорее вневременная событийность, присущая многим народным песням.

Как он, Грозен царь Иван Васильевич,
Скоплял силушку ровно тридцать лет,
Ровно тридцать лет, еще три года;
Скоплёмши силушку, воевать пошел
Он под славное царство Казанское… —

рассказывалось в песне XVI века. Во многих других вариантах этой же песни о взятии Казани говорится о том, что

Грозен царь Иван Васильевич
Как под речкой под Казанью

Эти песенные «семь лет» и «тридцать три года» ничего общего с реальным временем не имеют. Примерно то же самое происходит и в фильме. Движение времени в нем ощущается в основном по изменениям внешности Ивана Грозного.

Черкасов, вдохновленный патриотическим замыслом фильма, был необычайно увлечен работой. «Мужественный, величавый, волевой образ Ивана Грозного, бесстрашного в борьбе за высшие интересы государства, насыщенный сложным психологическим содержанием, поставленный в острые по своему драматизму положения, в ситуации подлинного трагического характера, с первых же дней работы над ролью поглотил все мое внимание и силы», — вспоминал Черкасов о том времени.

«Можно сказать, что он жил ролью Ивана Грозного, был ей предан целиком, без остатка. Он был болен ролью», — говорит исполнительница роли царицы Анастасии Л. Целиковская.

Со времен «Александра Невского» Черкасова и Эйзенштейна связывали дружеские отношения. Николай Черкасов уважал Эйзенштейна и доверял его художественным принципам. Режиссер, в свою очередь, говорил о том, что он «не встречал актера, который бы так точно, быстро схватывал задание и так прекрасно пластически его выполнял, как Черкасов: „Он наполняет мой рисунок своею доброй и теплой кровью“.

Каждый кадр «Ивана Грозного» должен был представлять собой законченную живописную композицию, в которой и движению актера, и его статике отводилось строго определенное место. Эйзенштейн, как правило, зарисовывал будущие кадры и во время репетиций и съемок добивался точного выполнения своих графических замыслов, обращая внимание главным образом на пластическую выразительность актерской игры. Благодаря этому и появилось выражение: «Эйзенштейн выгибает актера под картиночку». Другая подобная шутка была рождена местным, казахстанским, колоритом: «У Эйзенштейна актер выворачивается как саксаул».

«Да, было такое выражение — „саксаул“, — вспоминает исполнитель роли Владимира Старицкого П.П. Кадочников. — Смешно, но несправедливо. Во всяком случае, все, что происходит в эйзенштейновском кадре, глубоко логично. Это закономерный вывод из всего действия, из его „сверхзадачи“, если пользоваться термином Станиславского… В сцене венчания на царство есть момент, когда Иван скашивает глаза сначала влево, потом вправо. Когда эти кадры снимались, Эйзенштейн полушутливо подавал

сигнал: „Глазки влево… Глазки вправо…“ Люди, посторонние для фильма, которые присутствовали на съемке, потом посмеивались: вот-де метод работы Эйзенштейна с актером — „глазки влево“, „глазки вправо“. Но ведь они не знали, какое место займут эти кадры в фильме, какую роль они играют, как свяжутся с другими кадрами и звуком. А я был при разговоре Эйзенштейна с Черкасовым, когда он объяснял эту сцену и ставил задачу. Он сказал: „Помните: царь — сам режиссер своего венчания“. И предложил такой рисунок игры, раскрывающий эту мысль: Иван со своего возвышения в центре храма метнул взгляд вправо — и правое полухорие запело ему здравицу; метнул взгляд влево — и с левого клироса подхватили величание. При поставленной так задаче актеру остается только выполнить ее не формально, а осмысленно, внутренне наполненно».

Рассуждение выглядит справедливым, по возникает все же вопрос: а зачем выполнять «осмысленно», если тебе все равно в нужный момент подскажут, куда «сделать глазки» — направо или налево? А если все же актер начал делать это не «формально, внутренне наполненно», то не собьет ли его такая шутливая подсказочка? («Ты-то должен знать, что такое настрой для актера!»)

Противоречия внутри творческого коллектива, взаимные притяжения и отталкивания художественных индивидуальностей неизбежны при создании почти любого серьезного кинофильма.

Работа с Эйзенштейном представляла несомненные трудности для актеров, большинство которых встретились с этим режиссером только на «Иване Грозном». Актерский состав подобрался необычайно сильный. Как говорил сам Эйзенштейн: «Я с бездарностями вообще не имею дела». В свою очередь, все, кто работал с ним над фильмом, говорят, что это было необыкновенно интересно — учиться в «эйзенштейновском университете». Но совсем не просто. Многие актеры были вынуждены отказываться от привычных и, главное, присущих им способов работы над образом и следовать во всем за режиссером. Не всегда это было безболезненно.

Большие трудности в работе над ролью Ефросиньи Старицкой испытывала опытная актриса С. Бирман. В сомнениях, муках, борениях, всем сердцем переживая неудачи, Бирман добивалась воплощения задуманного режиссером образа, терзаясь от того, что они с Эйзенштейном не всегда понимают друг друга. Ей, воспитанной в Московском Художественном театре и всегда идущей от внутреннего осмысления, вживания в образ, режиссерские указания Эйзенштейна, относящиеся преимущественно к пластической выразительности персонажа,

или чисто технические указания оператора Москвина на то, куда ей смотреть, сколько сделать шагов, казались насилием над ее творческой свободой, посягательством на святая святых искусства. «Почему Черкасов, Жаров, Кадочников так легко понимают Эйзенштейна? — размышляла актриса. — Или только делают вид, что понимают? И все же вернее — первое». Иногда ей казалось, что на «Иване Грозном» собралась не обычная съемочная группа, а какая-то секта фанатиков…

В фильме Ефросинья Старицкая и Иван Грозный были смертельными врагами, в жизни Бирман и Черкасова связывали дружеские чувства. «Как человека я Колю бесконечно и глубоко уважала, — говорит актриса. — Он мне был как будто братом. В нем была теплота, и свое отношение к нему я определила бы так: уважение и нежность. Его все любили на киностудии — актеры, рабочие, осветители. Он никогда никого не обидел».

Однажды Черкасов обратился к актрисе:

— Симочка, сегодня приходите на съемку, посмотрите, как я отдохну наконец. Все время буду лежать в постели.

Бирман согласилась.

Должно было сниматься начало сцены в царской опочивальне. Актриса пришла и села в сторонке. Черкасов лег в постель, блаженно вытянулся и подмигнул ей. Поставили свет. Заглянув в глазок кинокамеры и посовещавшись с Москвиным, Эйзенштейн подошел к царскому ложу:

— Все хорошо, но не можешь ли ты чуть больше поднять и вытянуть подбородок?

— Могу, конечно.

Через несколько минут Эйзенштейн снова обратился к Черкасову:

— Царь, еще раз чуть-чуть больше подбородок.

Черкасов сделал. Но и этого оказалось мало. Еще несколько раз режиссер подходил к нему, поправлял голову. Со стороны кинокамеры то и дело раздавались приказы:

— Царь, еще больше подбородок! Не так! Еще выше, выше!

Улучив минуту, Черкасов шепнул актрисе:

— Вот и отдохнул…

Бирман была возмущена, но Черкасову отнюдь не сочувствовала:

— Конечно, завертели вас совсем. Коля, ну почему вы, куда он вам окажет, туда и смотрите? Зачем вы сразу так ему подчиняетесь? Что вам важнее — арифметика, геометрия его — или душа человеческая?!

«Мне всегда хотелось, — говорит С.Г. Бирман, — чтобы Коля внимательнее и почтительнее отнесся к своему огромному

дарованию, к самому себе. Эйзенштейн обожал его, просто обожал. Но в работе с ним, мне кажется, у Черкасова не всегда хватало твердости дождаться движения собственной души…»

Вероятно, так оно и обстояло в какие-то моменты. Видимо, «дождаться движения собственной души» у Черкасова иногда просто не было возможности. «Эйзенштейн слишком нагружал ракурсами, необычными поворотами, и было просто физически трудно играть, — вспоминает исполнитель роли Федора Басманова М.А. Кузнецов. — Я помню, была какая-то мизансцена, с которой Черкасов не мог справиться, — даже Черкасов! Надо было повернуться, потом нагнуться, потом откинуться, потом пройти в каком-то немыслимом положении на крупный план — после того, как он пробежал двадцать метров. Это было настолько сложно, что ему дай бог только войти в эту мизансцену. А как только он вошел в нужный рисунок — „Стоп! Сняли. Хорошо“. И актерски Черкасов не дотянул, потому что форма его немного зашибла, и не только его — всех актеров».

Шла последняя репетиция перед съемкой эпизода «Соборование царя Ивана». Митрополит Пимен берет евангелие, раскрывает его, разгибает и «возлагает письменами на главе больного». Сцена подходила к концу, когда Эйзенштейн вдруг обратился к артисту Мгеброву, исполнявшему роль Пимена:

— Александр Авелевич, простите, а что у вас с руками?

— Видите ли, Сергей Михайлович, я подчеркнул гримом вены на руках, так они с большей выразительностью ложатся на образ. Мне это помогает.

— Как помогает? Чему помогает? — сдерживая недовольство, спрашивал Эйзенштейн. — Может быть, это помогает вам найти «зерно»?

— Да, конечно, помогает, — не чувствуя подвоха, убежденно и бесхитростно ответил Мгебров.

Эйзенштейн посмотрел па Черкасова, считая его своим единомышленником:

— Вот, царек, видите, а у вас сцена со Старицкой как-то «не найдена»… Надо вам, дорогой мой, тоже поискать «зерно»…

Черкасов засмеялся:

— Ну что же. Поищу.

Эйзенштейн сердился:

— Вены на руках! Ведь так можно дойти и до того, что на ногах начнут гримировать вены. Неужели же это и называется работа над образом?..

Спустя некоторое время Черкасов подарил Эйзенштейну фотографию, на которой был снят сам артист, изображающий петуха, занятого поисками «зерна» на огромной куче прелой

соломы и навоза.

На сей раз Черкасов отшутился. Но проблема взаимоотношений актера и режиссера была весьма серьезной и давала о себе знать достаточно часто. Черкасов годами овладевал искусством психологического перевоплощения, пользуясь методами, рекомендованными Станиславским. А отношение Эйзенштейна к художественному наследию великого режиссера, к его системе было очень противоречивым — временами настороженным, иногда крайне резким и неприязненным.

В неотправленном письме к Бирман постановщик «Ивана Грозного» писал:

«Шампанское немыслимо без пены.

Но нужна пропорция в ее количестве. И непременно искристость над ней. Последователи К(онстантина) С(ергеевича) помчались за пеной и в своем рвении так в пене и завязли.

Даже не разглядев, что пена у них чаще всего мыльная, в лучших случаях — пивная, и — увы! — никогда пена великолепного бешенства…

То, что я делаю и что я хочу, относится к напиткам без пены: я ищу чистого спирта. Прозрачного и обжигающего».

К «мыльной пене» в глазах Эйзенштейна относились и такие, ставшие обычными в театральной среде термины мхатовской режиссерской школы, как «поиски зерна», «вживаться в образ», «ложиться на образ».

На фоне широчайшего повсеместного использования в работе с актерами системы Станиславского принципиальный отказ Эйзенштейна от этой системы, его декларативные — ироничные по большей части — высказывания («Не разводите Художественный театр», — говорил он актерам) производили необычное впечатление и способствовали распространению мнения о том, что Эйзенштейн якобы не умел, не хотел и не мог работать с актерами. Конечно, это неверно. Действительно, Эйзенштейна больше влекло к Мейерхольду. Работая с актерами, он во многом следовал методам своего учителя — В. Мейерхольда. А отказываясь от психологической детализации, постановщик «Ивана Грозного» исходил из своей концепции человеческого образа в художественном строе фильма, стремился к предельному его обобщению.

Поставленные Эйзенштейном задачи необычно увлекали Черкасова, но и ему — «даже Черкасову!» — порой приходилось нелегко. В «Записках советского актера» Черкасов говорит:

«Увлекаясь композицией кадра, С.М. Эйзенштейн лепил выразительные скульптурные мизансцены, но порою бывало трудно заполнить, оправдать содержанием ту форму, которой он

добивался. В некоторых его мизансценах, предельно графичных по рисунку и композиции, мускульное напряжение актера подчас не соответствовало внутреннему состоянию, внутреннему его переживанию. В таких случаях перед актером возникала необычайная трудность оправдать предложенный ему режиссером рисунок».

Необычный пластический стиль актерской игры в «Иване Грозном» не раз давал повод говорить об «оперности» и даже «балетности» всего фильма в целом. (Определяя новое явление, часто приходится прибегать к аналогиям со старыми.) Что прежде всего поражало в актерской игре? *Ритмичность* движений. Если в опере и балете ритм определяется музыкой, то в «Иване Грозном» связь между музыкой и движениями актеров гораздо сложнее, не так непосредственна и уловима. А если учесть, что композитор С. Прокофьев иногда писал музыку к уже готовым сценам, то становится ясным, что первоначальные истоки ритмизованной пластики актеров следует искать не только в изумительном музыкальном сопровождении, но в чем-то другом.

Сам Эйзенштейн говорил о том, что его фильм «снят и смонтирован… стихами». В огромной кинематографической поэме, какой является «Иван Грозный», актерская пластика, а черкасовская в особенности, обладает всеми признаками поэтической речи: красочностью, образностью, метафоричностью. Есть жесты-эпитеты и жесты-антитезы, повторяемость некоторых движений напоминает чередование рифм, в сходстве и различии жестов просматривается выразительность аллитераций и ассонансов. Подобные сопоставления можно было бы продолжить. Сложные ритмы пластики в соединении с метрической речью должны были стать не только убеждающими, но и завораживающими. Необходимость в этом была, поскольку кинематографический Иван Грозный по сравнению со своим реальным прототипом был идеализирован.

Существует множество свидетельств, подтверждающих прекрасное начало царствования Ивана IV и говорящих о том, что середина XVI века стала для России порой больших надежд, имевших под собой вполне реальную почву. На это время приходится расцвет культуры и общественно-политической мысли. Проводились в жизнь важные государственные реформы, начало развиваться книгопечатание, был создан шедевр русской архитектуры — собор Василия Блаженного. Присоединение Казани (1552) и Астрахани (1556) открывало широкие возможности развития торговых связей со странами Востока. Пусть даже, по словам самого Ивана, воеводы везли его на казанские подвиги «аки пленника, всадив в судно», все-таки

взятие Казани и освобождение волжских путей было одним из самых славных и богатых по последствиям дел царствования Ивана. Есть много фактов, свидетельствующих о том, что борьба с Казанским и Астраханским ханствами была воспринята народом как акт большого политического знчения. Неизбежность борьбы и жертв на восточных и южных рубежах страны была для всех ясна, а блестящий успех оправдал все жертвы и высоко поднял авторитет молодого царя Ивана в глазах самых широких слоев населения. (Об этом пишет, например, академик С.Б. Веселовский в книге «Исследования по истории опричнины».)

В первой серии фильма Черкасов показывал своего героя крупным государственным деятелем, уверенным в своей правоте. Откуда появилась в нем эта уверенность, зритель мог только догадываться, так как процесс формирования «царя всея Руси» оставался «за кадром». (Сцены детства Ивана во второй серии должны были частично ответить на этот вопрос.) Прав ли был Иван? Да, безусловно. Грозный, каким он представал в первой серии фильма, — избранник истории, ему она доверила стать выразителем интересов родной страны, своего народа. Все то, о чем поначалу говорит и думает молодой царь, чем он озабочен и чем живет: уничтожение феодальной раздробленности и внутренних беспорядков, объединение и усиление государственной мощи, борьба с внешними врагами — все это по своей масштабности, грандиозности никак не может быть делом одного только человека, как бы велик он ни был. Все это общенациональные задачи.

Богатейшая гамма черкасовской пластики не только точно передавала состояние героя в каждый отдельный момент, но и последовательно отражала общую эволюцию его личности, глубинные изменения, происходящие в его душе.

Статичность поз молодого царя во время венчания на царство не только дань малоподвижности торжественного обряда. Она передает величие Ивана, его твердую уверенность в правильности избранного им пути. Но в скупости движений и жестов явно ощущается огромное напряжение всех физических и духовных сил героя.

В следующем эпизоде — во время свадебного пира — Иван разительно меняется. Без пышных тяжелых уборов, одетый в белую вышитую рубаху, царь кажется простым, чуть-чуть домашним. Он почти неподвижно сидит рядом с красавицей Анастасией, но теперешняя его неподвижность — явно от душевного спокойствия. Малочисленные движения передают владеющую им светлую радость, почти умиленность. Но недолго длится тихое счастье Ивана. Вламывается в царские палаты

разъяренный черный люд. Властным жестом Иван раздвигает охрану, вставшую между ним и народом. Так впервые молодой царь оказывается лицом к лицу с теми, кто должен сопутствовать ему в великих начинаниях. Иван собран, насторожен, но без боязни. Движения его спокойны, просты, естественны, только одно выдает владеющие царем чувства — жесты его подчеркнуты и завершенный Так двигается человек, чувствующий на себе множество глаз и хорошо собой владеющий. В разговоре с Малютою царь несколько лукав, но лукавство его недвусмысленное, открытое, легко угадываемое, вызывает одобрительный смех народа.

— Чары, говоришь? Колокола попадали? — переспрашивает Иван. — Иная голова, которая чарам верит, сама что колокол… — И царь стучит согнутым пальцем по лбу Григория, — …пустая. А нешто голова сама слететь может?..

Вдруг сверкнули яростью глаза Ивана:

— Чтоб слетела — срезать надо!

Мгновение, и вот уже снова беседует со своим народом величавый и в то же время простой, мудрый царь. Лишь несколько порывистых движений выдают его молодость и горячность.

Оскорбительное заявление появившихся казанских послов Иван поначалу принимает внешне спокойно. Медленно встает, распрямляет плечи. Ханский посол протягивает Ивану ржавый кинжал:

— Русский царь — позор не имей: русский царь — сам себе кончай!

Гнев вырывается наружу. Движения Ивана становятся резкими, размашистыми. Стремительно подскакивает он к послу, выхватывает у него кинжал, кричит:

— Видит бог, не хотели мы брани. Но навеки прошли времена, когда иноземец дерзновенный безнаказанно смел вторгаться в земли державы Московской. И нож сей пронзит тех, кто руку на Москву подъял!

Коротким точным движением он поворачивает кинжал острием на посла:

— Навсегда с Казанью покончим. Сами походом на Казань пойдем!

Летит в сторону яростно отброшенный кинжал.

Под Казанью Иван — мужественный, твердый и разумный военачальник. Он недоволен бессмысленной жестокостью князя Курбского.

— Лютость бессмысленная — глупость! — сердито выговаривает он князю. — Даже зверь неученый разумен в злобе

своей.

Курбский задет за живое резкой отповедью Ивана и, не в силах сдержать свой гнев, бросается на царя. Тот поражен не только дерзостью князя, но и лютой злобой своего, как он считал, самого близкого друга. Сильным движением рук он останавливает Курбского. Князь понимает, что зашел слишком далеко, на мгновение заколебался, и тут между сцепившимися бойцами пролетает стрела. Курбский мгновенно прижимает Ивана к стене:

— От стрелы тебя уберечь хотел…

И впервые движение, жест Ивана не соответствуют его внутреннему состоянию. Полный желания продолжить схватку, царь почти ласково отстраняет Курбского:

— Коль от стрелы… так спасибо.

А потом задумчиво смотрит вслед бывшему другу, медленно говорит:

— Иная стрела ко времени пролетает…

Явная вынужденная ложь Курбского рождает сознательное притворство Ивана.

Теперь в пластике Черкасова уже больше не будет простоты, открытости, адекватности душевному состоянию его героя. Движения и жесты начнут приобретать все более усложняющуюся метафоричность, превращаться в символы. А иногда пантомима будет передавать нечто совсем противоположное внутреннему настрою персонажа.

Замечательна в этом отношении одна из лучших сцен первой серии — болезнь Ивана после Казанского похода. Нет никаких сомнений, что царь смертельно болен. Он лежит исхудалый, с осунувшимся лицом, совершенно обессиленный. Чувствуется, каких огромных усилий стоит ему приподнять веки. А рядом, уже почти не стесняясь царским присутствием, Ефросинья Старицкая убеждает бояр присягать новому царю — ее сыну князю Владимиру. Кипят страсти вокруг царского ложа, царь уже как будто безразличен ко всему. Митрополит Пимен начинает совершать над ним предсмертный обряд соборования. Слабеющим голосом Иван повторяет слова молитвы. И вдруг из-под треугольника раскрытого над ним евангелия царь бросает мгновенный взгляд — настороженный, хитрый, живой. (Это должны были заметить только зрители.) Иван умоляет бояр присягать малолетнему Дмитрию, позы царя жалки, униженны, а в глазах нет-нет и мелькнут ненависть, расчет, гордыня. («Самообладание при вулкане страстей», — записывает Эйзенштейн в режиссерской разработке эпизода болезни Ивана.) Черкасов передает болезнь царя удивительно достоверно и в то

же время короткими штрихами вызывает сомнение в ее подлинности. Мнимая болезнь дает Ивану возможность в последний раз проверить преданность боярской верхушки не столько самому царю, сколько его делу и окончательно убедиться в ее ненависти и предательстве. «Час испытания великого», — говорит Иван о своей болезни, вкладывая в свои слова легко угадываемый зрителем подтекст. Опираясь на Анастасию и Малюту Скуратова, появляется царь перед ошеломленными боярами, чуть ли не похоронившими его. «Святые дары принесли исцеление», — медленно, не так от болезни, как от ненависти и презрения, произносит Иван, скосив на бояр грозный взгляд.

В следующем эпизоде — сцене Ивана с близким ему человеком — боярином Непеей — царь позволяет себе на время отбросить какое-либо притворство, и «вулкан страстей» вырывается наружу. Иван яростно швыряет все, что попадает под руку, топает ногами:

— Города прибрежные, балтийские города мне нужны! Ревель, будешь мой! Снова русским именем — Колыванью наречешься! Снова воротами к морю Балтийскому станешь!

Шум и грохот в царских палатах. Опасливо разбегаются по углам бояре, стольники, постельничие, вся царская челядь.

Иван берет себя в руки, мудро и величаво беседует с Непеей, отправляющимся послом к английскому двору. Фигура Ивана кажется маленькой в пустынных хоромах, но тень его на стене огромна. Маленький человек как будто случайно взял в руки астролябию — теневое отображение на степе, лишенное житейской детальности, становится символичным. («… Искаженный гигантский силуэт астролябии над головой московского царя меньше всего прочитывается световым эффектом, а невольно своими пересекающимися кругами кажется подобием кардиограммы, составленной из хода мыслей задумавшегося политика», — записывал Эйзенштейн.).

Со смертью Анастасии уходит из жизни Ивана все личное, светлое, теплое. Отравив царицу, глава боярского заговора Ефросинья Старицкая думает нанести Ивану смертельный удар. И поначалу кажется, что ей это удалось. Фигура царя в черных траурных одеждах, изломанно распластавшаяся перед гробом, — символ безысходного отчаяния и скорби. Иван приникает лицом к гробу, в немой мольбе воздевает к небесам руки. Голос монаха, читающего псалом, как будто прямо повествует о том, что происходит сейчас в душе Ивана:

Я изнемог от вопля,
Засохла гортань моя,

Истомились глаза мои…
Чужим я стал для братьев моих
И посторонним для сынов матери моей…

Горестно шепчет Иван:
— Прав ли я в том, что делаю! Прав ли я? Не божья ли кара?
Тихо читает монах:

И плачу, постясь душою моею,
И это ставят в поношение мне…

Но вот все громче и громче начинает звучать в соборе еще один голос — Малюта Скуратов перечисляет Ивану имена бежавших за границу бояр-предателей, говорит об измене Курбского… Сначала Иван не слышит голоса Малюты, потом как будто не понимает его слов.

Печально продолжает монах:

Поношение сокрушило сердце мое,
И я изнемог.
Ждал сострадания —
Но нет его…

Иван вскидывает голову, прежний огонь загорается в его глазах. И, как раненый зверь, кричит на весь собор:

— Врешь! Не сокрушен еще московский царь!

Жадно слушает Иван слова Басманова о необходимости окружить себя «железным кольцом» преданных людей, таких, «чтоб отреклись от роду-племени, от отца-матери, только царя бы знали, только бы волю царскую творили».

— Опричь тех — опричных — никому верить не буду. Железным игуменом стану, — решительно произносит Иван.

И тут же принимает второе решение: вместе со своей «железной братией» покинуть Москву, уйти в Александрову слободу. Малюте Скуратову и Басманову кажется, что они разгадали замысел царя. «На Москву походом двинешься», — говорит один. «Завоевателем возвратишься», — вторит другой. Ближайшие соратники царя оказываются во власти старых представлений — так должны рассуждать воинственные удельные князья, помышляющие только о расширении своих личных владений. Но Иван не удельный князь, он царь всея Руси, помазанник божий.

— Не походом вернусь, на призыв всенародный возвращусь! В том призыве власть безграничную обрету. Помазание новое приму на дело великое — *беспощадное!*

Такова воля царя. Опешены и смущены его приближенные. Иван возвышается над гробом царицы, напряженно всматривается в ее мертвый холодный лик. И кажется ему, что смягчаются ее недвижные черты, проходит по губам тень улыбки — благословляет Анастасия на «дело великое».

Сцены в Александровой слободе — заключительные в первой серии. Здесь пластика Черкасова снова претерпевает изменения — все движения его героя приобретают значение абсолютных символов: они выразительны, совершенны и ничего общего не имеют с житейским правдоподобием. Асимметричные положения тела и рук Ивана необычайно точно передают смятение его души, перелом, в ней происходящий.

Народ во главе с духовенством нескончаемой черной лентой, причудливо извивающейся на белом снегу, движется из Москвы к Александровой слободе просить царя вернуться на престол. Эти кадры, ставшие классическими, очень красивы: уходящий вдаль людской поток и возвышающаяся над ним фигура царя. Иван чуть наклонился вперед, лицо его повернуто в профиль, правая рука в широком, свисающем рукаве поднята и отведена в сторону. Крепко сжат в ней посох. Этот силуэт общими своими очертаниями напоминает хищного и могучего самодержавного орла. То, чего так страстно желал Иван, свершилось.

— Вседержителем земным буду, — тихо, почти про себя говорит царь, как будто еще колеблясь перед лицом выпадающей на его долю нечеловеческой ответственности.

Но вспыхивают его глаза, и крепнет голос:

— *Ради Русского царства великого!*

Накануне нового, 1944 года в Алма-Ату прибыла комиссия Комитета по делам искусств. Она просмотрела отснятый материал по «Ивану Грозному» и одобрила его. Но впереди было еще много работы.

Весной 1944 года многие эвакуированные предприятия начали возвращаться в родные места. Сворачивал свою работу и ЦОКС. В июне алма-атинский период работы над «Иваном Грозным» закончился.

В июле съемочный коллектив фильма был уже в Москве, в знакомых павильонах «Мосфильма» на Потылихе. Последние досъемки, монтаж, озвучание — теперь работа над первой серией быстро двигалась к концу.

28 октября 1944 года состоялся просмотр первой серии «Ивана Грозного» на большом художественном совете. На

обсуждении раздавались критические голоса: упрекали в замедленном ритме, в усложненности формы, но в целом картина была одобрена.

Во время обсуждения первой серии «Грозного» на «Мосфильме» заметили, что «актерская работа приподнята на котурны». (Были и еще замечания подобного рода.) Наблюдение бесспорное. Но по отношению к Черкасову эта истина складывалась из двух частей: с одной стороны, его «котурны» объяснялись, как и у других исполнителей, общим возвышенным стилем фильма в духе «романтического кинематографа» (определение Эйзенштейна — *Авт.*), а с другой стороны — тем, что «котурны» в гораздо большей степени, чем другим персонажам фильма, были свойственны самой, во многом лицедейской, натуре Ивана Грозного. Рассудочность черкасовской игры вскрывает продуманную игру царя Ивана, его любовь к позе и фразе. Иногда трудно понять и определить, чего больше в молодом царе: откровенности или хитрости, искренности или расчетливости, взволнованности или холодности. Фальшивит Черкасов или фальшивит Иван?

В атмосфере всеобщего восхищения личностью Ивана Грозного никто не хотел, да и не мог заметить в кинематографическом портрете «поэта государственной идеи» такие «порочащие» его черты. Гораздо проще было списать их все на актерское исполнение, и там, где это действительно было, и там, где этого и в помине не было. Ведь не случайно, разрабатывая линию характера Ивана Грозного в основных эпизодах первой серии, Эйзенштейн в своей рабочей тетради в графе «Раскрытие образа» сделал пометки: «демагог в хорошем и политиканском смысле», «углубление демагогической линии». Черкасов воплощал задуманное Эйзенштейном. И в таких случаях кажущаяся рассудочность черкасовской игры, ее риторичность находят свое объяснение в холодной расчетливости, «демагогии» воплощаемого артистом героя. Но повторяем: только иногда, в отдельных случаях.

Спустя месяц с небольшим после художественного совета фильм был принят Комитетом по делам кинематографии.

20 января 1945 года в столичном кинотеатре «Ударник» состоялся общественный просмотр первой серии «Ивана Грозного». В фойе была устроена выставка костюмов.

Фильм был встречен всеобщим признанием. Появилось много статей, высоко оценивающих новую работу Эйзенштейна. Страстно и темпераментно приветствовал «Ивана Грозного» Вс. Вишневский. Все улавливали в этом фильме перекличку с современностью. Еще шла война, и патриотическое звучание

первой серии, призывы к защите родной земли глубоко проникали в сердца зрителей.

Самых высоких похвал удостаивалось исполнение Черкасовым роли Ивана Грозного. Во всех выступлениях отмечались величие, монументальность и эпичность созданного актером образа. Как достоинство расценивалось в нем отсутствие черт «бытовой характерности», «частной индивидуализации». Сейчас трудно согласиться с некоторыми такими оценками. Но главное в работе Черкасова и тогда было понято и истолковано совершенно точно. Критик Р. Юренев писал:

«Грозный стремится к величию и видит средство его достижения: неограниченная власть. И он борется за нее, пренебрегая и личным счастьем, и человеческими судьбами. Огромное внутреннее волнение, подлинное творческое вдохновение большого артиста, ощутившего большую идею, помогает Н. Черкасову наполнить каждое слово, каждый поступок Грозного этим высоким и роковым стремлением».

За создание первой серии фильма «Иван Грозный» режиссер С. Эйзенштейн, операторы А. Москвин и Э. Тиссэ, артисты Н. Черкасов и С. Бирман были удостоены высокой награды — Государственной премии первой степени. Постановление Совета Народных Комиссаров Союза ССР было опубликовано 27 января 1946 года. К этому времени съемочная группа «Ивана Грозного» заканчивала работу над второй серией фильма.

Замыслы и свершения

Шло четвертое лето Великой Отечественной войны. Огненный вал наступления советских войск неудержимо катился на запад. Пламя войны теперь полыхало на вражеской земле. Неся огромные потери и отступая, гитлеровский вермахт яростно сопротивлялся, но война была уже Германией проиграна. Исход великой битвы решил советский народ. Его «секретным оружием», удивившим мир, были беспримерная храбрость и повседневный героизм, стойкость духа и необычайная выносливость, беззаветная любовь к Родине — исконные качества русского солдата, умноженные сознанием правого дела.

Ленинград, в январе полностью освобожденный от вражеской блокады, к лету стал чувствовать себя тыловым городом. С Урала, из Средней Азии и Сибири возвращались промышленные предприятия, научные и культурные учреждения. Академический Театр имени Пушкина прибыл в родной город 3 июля 1944 года. Черкасов приехал попозже, из-за съемок «Ивана Грозного».

Больно было думать о сотнях тысяч жертв блокады, о гибели дорогих сердцу людей. Тяжко было смотреть на бесчисленные следы варварских бомбежек и артиллерийских обстрелов, которым подвергали город Ленина гитлеровцы, на разграбленные и обожженные дворцы Пушкина и Петергофа. Отметину войны Черкасов увидел и на здании своего театра. Его левое крыло было покрыто оспинами от осколочной бомбы.

Еще было полно следов блокады, но в жизни города уже чувствовался созидательный ритм. На каждом шагу начинались восстановительные работы. Суровая цитадель превращалась в мирный дом.

Черкасов сразу же с головой вошел в общественные дела. Помощь депутата Верховного Совета РСФСР была нужна тысячам людей. И они шли в его приемную. В 1949 году на творческом вечере в Москве Черкасов говорил: «Ко мне приходят с нуждой и горем. Это учит, дает опыт». Он доставал для больных, измученных людей путевки в санатории, добивался пособий, пенсий, усиленного питания. Но самым острым был вопрос с жильем. И народный артист звонил, писал, ходил по инстанциям, согласовывал, хлопотал об ордерах, о прописке, о ремонтах. (А сам так и не смог въехать в свою квартиру, кем-то уже занятую, и пока жил в гостинице с женой и трехлетним сыном. В сходном положении были вернувшиеся из эвакуации его мать и сестра. Вместо занятой квартиры они на общих основаниях получили площадь в коммунальной квартире.)

Театр открылся 3 сентября спектаклем «Нашествие». Зал был переполнен и рукоплескал еще до поднятия занавеса. Все были в радостном волнении: в священных стенах старейшего русского театра вновь зажегся свет рампы.

На афишах сначала появлялось то, что было поставлено в Новосибирске («Русские люди», «Отелло», «Горячее сердце»), восстанавливались довоенные спектакли («Таланты и поклонники», «Дворянское гнездо»). К сожалению, нельзя было восстановить «Маскарад»: значительная часть уникальных декораций работы А.Я. Головина погибла во время пожара от бомбы осенью 1941 года.

Тем временем готовилась большая новая постановка — «Великий государь». Работа над исторической трагедией об Иване Грозном современного драматурга Вл. Соловьева была начата еще в Новосибирске. На главную роль режиссер-постановщик Вивьен наметил Николая Константиновича Симонова. В историко-патриотическом спектакле требовалось создать возвышенный монументальный образ мудрого правителя, страстного ревнителя могущества России.

Повторялась ситуация постановки «Петра Первого», но теперь не у дел оказался Черкасов, только что сыгравший Ивана Грозного в кино. Вивьен любил и высоко ценил Черкасова, но на роль мужественного и деятельного государя более подходящим счел Симонова. Режиссер мог опасаться, как бы Черкасов и в спектакль не перенес условную пластику Ивана из кинофильма, а пуще — не стал бы играть его как царя, подверженного тяжким переживаниям, сомневавшегося даже у гроба отравленной боярами жены, прав ли он «в тяжкой борьбе своей». К тому же Черкасов был еще занят во второй серии фильма.

Однако роль у Симонова, что называется, не пошла. Его не убеждала пьеса. В характере великого государя он не находил внутренней правды. Драматург обратился к последнему, наиболее мрачному и трагическому периоду правления Ивана Грозного, периоду, отмеченному разорением страны, военными поражениями и безудержной болезненной жестокостью царя. Вопреки фактам истории автор трагедии изображал Ивана IV и в это время мудрым государем, прогрессивным политиком.

В художественном вымысле, особенно ради утверждения такой высокой идеи, как благо России, нет ничего предосудительного. Сложность пьесы состояла в том, что автор пытался в ней оправдать даже и такие дела царя Ивана, как убийство царевича, соображениями государственной целесообразности. И только огромный труд высокоталантливого трагического актера над образом Ивана Грозного мог спасти от

компрометации те действительно большие патриотические идеи, которые обеспечивали «Великому государю» внимание советской общественности.

До премьеры оставался месяц. Возникла критическая ситуация. Пришлось пробовать на роль Черкасова. После нескольких репетиций у него стал возникать такой значительный набросок роли, что все сомнения у Вивьена отпали. Актер не жил на иждивении своего экранного образа, а создавал новый. Все же Черкасов боялся, что не успеет должным образом подготовить ответственную и очень большую по размерам — на 80 страниц текста! — роль. Вивьен умело его успокаивал и разжигал в нем творческий азарт.

Черкасов почитал в Леониде Сергеевиче Вивьене талантливого актера, мудрого педагога, опытного режиссера, который, приняв художественное руководство Театром имени Пушкина в 1938 году, осуществлял творческое развитие традиций русской академической сцены. Режиссер стремился к созданию масштабных спектаклей, к выражению больших идей.

Вивьен сильно облегчил Черкасову работу над ролью. Поверив в возможности актера, он предоставил ему большой простор и свободу. Но как опытнейший педагог прибегнул к испытанному приему постановщиков александрийской школы: сделал исполнителя режиссером своей роли. Спокойная уверенность Вивьена, его неназойливые и точные советы создали оптимальные условия для Черкасова. Режиссер учил его «эмоционально мыслить на сцене» — поверять эмоцию точной мыслью и оживлять идею чувством. Он убедил актера, что надо играть не тему (величие царя Ивана), а его мужество во всех важнейших эпизодах спектакля.

За время съемок «Ивана Грозного» Черкасов изучил своего героя, разработал его трагический характер значительно шире и подробней, чем это было нужно для фильма. Такой творческий резерв дал актеру возможность быстро освоить большую роль, создать нового Ивана не по кусочкам, а целокупно, широким и смелым рисунком, в раскованном состоянии художника, владеющего материалом. Ориентиром ему служила ясная режиссерская цель постановки. Особое внимание Вивьен уделял монологам Ивана, добиваясь от исполнителя убедительного слияния больших государственных мыслей с живыми сильными чувствами.

В этой первой большой совместной работе с Вивьеном Черкасов наконец нашел своего театрального режиссера, который не эксплуатировал его феноменальную перевоплощаемость, его тончайшую отзывчивость на режиссерские «манки», не навязывал

ему пластического рисунка, а способствовал проявлению индивидуальных особенностей актера, умело стимулировал его творческую активность.

Общий подъем, который переживала наша страна весной 1945 года, вызвал у Черкасова большой прилив сил. Теплые апрельские ветры несли с собой дыхание победы. В начале мая советские войска штурмом овладели Берлином. И наконец 9 мая пришел долгожданный День Победы. «Мечта об этом дне помогла нам переносить все трудности, все тяжести, все муки этих четырех лет», — говорил Черкасов, выражая чувства всех советских людей.

На премьеру «Великого государя», которая состоялась 30 мая, легли отсветы победного салюта. Патриотическая патетика, выраженная Черкасовым с глубочайшей искренностью и силой, находила в зрительном зале восторженный отклик. Эта живая связь, которую Черкасов в роли Грозного устанавливал с современниками, единство с ними в надличном чувстве патриотизма подымали спектакль до уровня героико-патетического искусства, говорящего о самом высоком и важном.

Задачей постановщика и актера было совместить трагический характер Ивана Грозного с образом мудрого правителя, собирателя русских земель, создавшего сильное государство для защиты страны от хищных соседей на востоке и на западе, тридцать лет пекущегося о главном: «как уберечь святую Русь от гибели и горя».

Спектакль начинался с того, на чем должна была кончаться вторая серия фильма «Иван Грозный», — с осуществления мечты Ивана IV, ступившего на берег Балтики. Но дальнейшие события, происходившие на сцене, сами по себе вовсе не способствовали его славе: унизительные уступки врагу России Стефану Баторию, расправа с боярами, убийство сына в приступе гнева. Но именно в этих трагических ситуациях Черкасов выявлял силу духа своего героя, подчинявшего свои личные помыслы и чувства интересам России.

Но актер-художник, пытая прошлое, угадывал тайну великого и трагического персонажа русской истории. И с непостижимой силой он, сам мягкий, склонный к чувствительности и добрейший человек, произносил сомнительного содержания тирады:

Прости мя, господи, аз вольно и невольно,
Душой ожесточась, казнил и убивал…
Ты ведаешь, что не себе во благо
Свершал сие, но царству своему!

Он изображал праведный гнев государя, не остывшего после застенка, где самолично пытал крамольников-бояр: «Изменники Руси! Христопродавцы! Псы!» Среди них был честный, преданный царю князь Воротынский. У него не удалось вырвать признание в измене. И в его же уста автор вложил оправдание венценосному душегубу:

Когда окрест него кишат такие змеи,
Так и ужа, принявши за змею,
Убить не грех!..

Но моральная софистика текста была перекрыта трагической диалектикой великой личности, созданной Черкасовым с редкостной силой художественной убедительности. Он вдохнул жизнь в условного упрощенного героя, проводя его сквозь бездны греха и зла, через тяжкие испытания истории. Углубляя образ сложными психологическими движениями, Черкасов исходил из мысли Белинского, назвавшего Ивана Грозного «душой энергической, глубокой, гигантской».

После узких рамок кадра, регламентированного движения у Эйзенштейна Черкасов на просторе театральной сцены обрел широкий выразительный жест, свободно-величавую осанку. «Чрезмерный контроль, — считал он, — сковывает искренность переживаний актера».

Одна из самых удачных сцен спектакля — идейное единоборство Ивана Грозного с чернецом-правдоискателем в Престольной палате перед лицом злорадствующих бояр. Фанатичный инок (его играл А.А. Ян, искусно передававший сложную градацию чувств молодого монаха) выступал сперва как пророк-обличитель, как «глас парода». Всей позой Грозный — Черкасов выражал острый интерес к дерзкой речи чернеца, а затем поник перед суровым словом неожиданной «правды». На троне сидел, закрыв лицо руками, жалкий, смятенный старик, едва нашедший силы молвить: «Сколь страшен приговор, сколь тяжки обвиненья твои, чернец…» Потом неуловимыми переходами мимики Черкасов давал зрителю догадаться, что царь лукавит, тонко лицедействует и смирение его мнимое. Вот только первое смущение Ивана было таким неподдельным…

В прищуренных глазах Грозного разгоралось любопытство, им овладевал азарт игрока, и, чтобы выведать силу соперника, он доводит свое самоуничижение до предела. Иван вручает чернецу царский венец, сажает его на трон: «Твой светлый разум пленил меня, монах…» Ошеломленный, тот оказывается перед необходимостью начать править государством вот тут же, сейчас.

Сильный в обличении, он не имеет за душой никакой положительной идеи, не ведает, что надо делать со страной. Отказываясь от тяжкого венца, чернец просит смерти.

Обезоружив инока, Иван переходит в наступление сам. И подлинный его противник — бояре. В новом преображении Грозный — Черкасов вырастал буквально на глазах и становился огромным, могучим и вдохновенным. В эту минуту даже посох, вонзенный царем в пол, не столько выражал его подступавший гнев, сколько символизировал незыблемую правоту государственной политики, которую Иван проводил вот уже тридцать лет. Под ударами неотразимых доводов Грозного рассыпалась в прах куцая правда обвинений чернеца. Поверженный словом, мыслью, лежал он ниц перед великим государем, высившимся на ступенях трона, — марионетка бояр, слепое орудие их реакционных происков.

При создании психологического образа Ивана Грозного Черкасов мало прибегал к условной обобщенности, к схематизации. Его Иван был властным, мудрым, жестоким, правдолюбивым, хитрым, торжествующим, кающимся, хладнокровным, решительным, страдающим, сдержанным, буйным — живым человеком во плоти и крови, героем шекспировского масштаба. По мнению Ю. Зубкова, автора исследовательского труда «Н.К. Черкасов», «в спектакле „Великий государь“, и прежде всего в сцене у гроба царевича, Черкасов заявляет о себе как об одном из крупнейших советских трагических актеров».

Эту чрезвычайно трудную для исполнения сцену в иных театрах даже исключали. Она представляет собой большой десятиминутный монолог, в котором сквозь сумеречное сознание страдающего сыноубийцы просвечивает ясный ум.

В покаянной монашеской одежде царь сам вместо дьякона читает псалтырь над мертвым. От тяжкого горя поникает молча над аналоем, потом в страстном порыве метнулся к гробу. Его снедает потребность если не оправдаться, то хоть объяснить — кому: сыну? небесам? — всепоглощающую идею своей жизни. Ивана плохо держат ноги, он падает, цепляется за высокий подсвечник и торопливо говорит о самом святом и дорогом — о державе, ради сохранения и умножения которой шел на все, действовал и силой и хитростью. Казалось, Грозный передает на вытянутых руках любовно сбереженную державу преемнику. Но руки встречали пустоту и бессильно падали. Новая волна душевной боли, отчаяния повергала Грозного на пол. Распростершись, лежит он, недвижный, безмерно одинокий. Тускло светят оплывающие свечи. Мертвая тишина.

Но вот издалека донеслось пение хора и колокольный звон. Грозный приподымался, вслушивался в напев. Стоя на коленях, держась рукой за угол гроба, он замирал в искривленной, угловатой позе, которая красноречиво говорила о глубоком душевном разладе. Так чисто пластическими средствами актер подготовил переход к последующему страшному, полубезумному разговору царя с мертвым царевичем. Наклонившись к убиенному сыну, Грозный объяснял ему смысл своих унизительных уступок послу Батория, всячески провоцировавшего срыв перемирия между Россией и Польшей, — всего того, чем пылкий юноша укорил венценосного родителя, невольно став пособником бояр и вызвав на себя державный гнев. Так, растолковывая сыну свое поведение, Грозный доходил до роковой развязки и пронзающе-скорбным голосом жаловался ему: «Сколь тяжко мне, когда, себя не помня, тебя, Иван, я посохом-то…» Тут воспоминание кончалось — на Грозного обрушивалось настоящее. «А! — вскрикивал он, словно переходя от забытья к жуткой яви. — … Убил?»

Никогда еще игра Черкасова не производила на зрителей столь огромного, можно сказать, потрясающего воздействия, не обладала такой гипнотической силой. Его Иван существовал во всей конкретности неповторимой и яркой личности.

Когда-то Черкасов впервые испытал потрясающее ощущение от игры Шаляпина. Его Иван Грозный и Борис Годунов были запечатлены в душе Черкасова на всю жизнь. И вот теперь его художнические закрома стали щедро питать создаваемый образ. «…Не скрою, — признавался Черкасов, — что мне в ролях Ивана Грозного и Дон-Кихота во многом помог Шаляпин». Черкасов буквально слышал, как его Иван, завершая «диспут» с чернецом, голосом Шаляпина произносил:

> …Нет! — Ты умрешь не как судья, не с честью!
> Нет, ты умрешь как трус! Нет! Ты умрешь как раб!

Черкасов, разумеется, не подражал Шаляпину и ничем его не напоминал. При всех закономерностях творческого пути любого художника вспышки гениальности поражают неожиданностью и до конца необъяснимы. Очевидно только, что, став мастером, Черкасов ощутил близость к шаляпинской традиции высокого реализма с его заветами правды и простоты. На своих вершинах русское трагическое искусство рождает сопоставимые явления.

После премьеры работа Черкасова над образом не прекращалась ни на один день. В каждом выходе на сцену он вносил в свою игру нечто новое, обогащавшее и углублявшее

характер Ивана. Так, сценой у гроба, первоначально разделенной им на шесть эпизодов, актер остался удовлетворен только к 53-му исполнению. Число эпизодов в ней удвоилось, и вся она значительно обогатилась интонационно и пластически.

Спектакль был совершенно непохож на эйзенштейновский фильм. Однако сокровенными путями в душе актера началось сложное взаимодействие между сценическим «великим государем» и рефлексирующим тираном из второй серии фильма. Оно обогащало эти два образа, не сближая их.

Летом 1945 года Черкасов уже должен был закончить сниматься во второй серии «Грозного». В павильоне на «Мосфильме» стояли готовые декорации, актеры ждали вызовов со дня на день, а съемки все откладывались и откладывались, так как композитор С. Прокофьев, занятый работой над оперой «Война и мир», задерживался с партитурой, а снимать сложные по ритму сцены пира опричников в Александровой слободе, их зловещие пляски Эйзенштейн без музыки не мог и не хотел. Так и появился у Черкасова первый за многие годы отпуск.

Николай Константинович провел его на Карельском перешейке — в 120 километрах от Ленинграда. Он арендовал пустовавший дом на берегу большого красивого озера Пюхя-ярви (ныне Кремневское), обзавелся видавшей виды лодкой.

Вечерние и утренние зори он проводил на воде с удочками и спиннингом. Не раз он коротал недолгую летнюю ночь у костра на берегу Барсуковского острова. В густой тресте покрякивал утиный выводок, на отмелях перекликались водяные курочки. Похлебав горячей рыбацкой ухи, оставалось только не спеша выкурить папиросу неизменного «Беломора», подкинуть в огонь валежнику потолще и поудобнее устроиться у костра. Часика два можно было поспать.

Восход солнца он встречал уже на воде. В это время на дорожку брали крупные щуки — килограммов на пять, а то и побольше. Когда в доме поспевал завтрак, удачливый рыболов с песенкой Паганеля «Капитан, капитан, улыбнитесь!» подгребал к причалу. Он привозил то длинных зубастых щук и судаков, то золотистых лещей и красавцев язей. А окуни и плотва вообще не шли в счет.

В августе началась охота на уток. В длинных сапогах Черкасов неутомимо вышагивал по береговым зарослям. Его садочное ружье «зауэр» с художественной инкрустацией, подарок маршала Чойбалсана, на удивление и зависть другим охотникам, обладало исключительным боем.

Черкасов полюбил почти безлюдные в то время просторы Пюхя-ярви (в переводе это значило Святое озеро), некошеные луга

с земляничными пригорками, окрестные леса, богатые грибами, ягодами и боровой дичью. После дальнего гудка приозерского поезда — до станции было около семи километров — тишина казалась такой глубокой. Еще нося в душе многоликий мятущийся образ войны, Черкасов всем своим существом чувствовал святость и великую ценность мирного покоя, гармонии человека и природы.

Однако жизнь отшельника мало подходила Черкасову. На безлюдье он скоро начинал скучать. Постоянная потребность в радостном общении с людьми была такой сильной, что неразделенное, без соучастников, наслаждение красотами и дарами Пюхя-ярви оставляло у Черкасова какое-то неудовлетворение. На даче у него стали гостить родные, друзья, знакомые. Как депутат он добился для актеров своего театра разрешения на аренду нескольких пустовавших неподалеку домов. Первыми его соседями стали верный его «отец Мисаил» — Ф. Горохов, В. Янцат. Наездами бывал Е. Мравинский, страстный рыболов и охотник. С годами в Пюхя-ярви возник целый актерский поселок.

В конце августа пришло сообщение с «Мосфильма» о том, что в ближайшее время возобновятся съемки второй серии «Ивана Грозного». Надо было собираться в Москву. Летняя идиллия кончилась, Черкасову снова предстояло с головой окунуться в дела и заботы.

Для Эйзенштейна летний простой стал косвенной причиной весьма важного события. Проходившая в Московском Доме кино конференция по цвету натолкнула режиссера на мысль сделать сцену пира опричников — центральный эпизод второй серии — цветным, использовать возможности цвета для более сильного эмоционального воздействия. «Краски вступят взрывом пляски цветов. И заглохнут в конце пира, втекая незаметно в черно-белую фотографию, в тон трагической, случайной смерти князя Владимира Андреевича» — так задумывал решить эту сцену Эйзенштейн. Эксперимент был смелым и, как показало время, весьма важным не только для самого фильма, но и для всей последующей истории кино.

Если первая серия фильма в узловых своих моментах опиралась на реальные события, пусть несколько измененные и смещенные во времени, то вторая серия, названная «Боярский заговор», строилась не на правде факта, а па правде художественного образа.

Вторая половина царствования Ивана Грозного отмечена жестокостью. О разделении всего русского государства на опричнину и земщину, которое совершил царь, дьяк Иван

Тимофеев писал в своем «Временнике» так: «…возненавиде (он) грады земли своея вся и во гневе своем разделением раздвоения едины люди раздели… и всю землю державы своея, яко секирою, наполы некаго разсече». О последствиях этого события писал другой летописец XVI века: «…государь царь учиниша опричнину; и бысть мятеж по всей земле и разделение. И збысться христово слово: воста сын на отца, и отец на сына, и дщи на мать, и мать на дщерь, и врази человеку домашний его. И оттого бысть запустение велие Руской земли». С такой оценкой в общем согласны и современные историки. «Тяжелое наследство оставлял Иван IV своим преемникам: разоренную, закрепощаемую деревню и обезлюдевший город, пустую казну и вконец оскудевшее воинство, беззаконие и произвол в судах, многочисленных врагов за рубежом и недовольство внутри страны» — так подводятся итоги царствования Грозного в многотомной «Истории СССР».

«Рассечение» и разорение многих русских земель опричниной тяжело сказалось на ходе Ливонской войны, длившейся 25 лет и окончившейся отказом России от возвращенных во время войны старых русских земель и городов. Главная цель войны — выход к Балтийскому морю — не была достигнута. Эксцессы правления Грозного явились одной из важнейших причин Смутного времени.

Эйзенштейн решительно отказывается от разработки таких традиционных для искусства сюжетов, как убийство Грозным собственного сына, драматические истории многочисленных царских женитьб. Из сценария исчезают и почти обязательные для всех произведений об Иване Грозном фигуры Алексея Адашева и попа Сильвестра. Эти люди действительно в течение многих лет играли важную роль и в жизни царя, и в делах государства. Они являлись друзьями и советниками Ивана, но без предъявления каких-либо серьезных обвинений были им осуждены и сосланы. Даже мертвых царь продолжал поносить их.

В каждом из перечисленных событий вполне хватило бы душераздирающего материала для создания законченного произведения, но Эйзенштейн ищет художественный эквивалент сразу всем трагедиям царствования Ивана, пытается выразить сокровенную суть происходившего почти четыреста лет назад.

Смерть Басманова и разоблачение Евстафия должны были войти в третью серию фильма, «решающим эпизодом» второй серии становится убийство Владимира Старицкого. «Они образно вобрали в себя воплощение темы», — 16 ноября записывает режиссер в своем дневнике.

Эйзенштейновский персонаж не имеет почти ничего общего с историческим князем Владимиром Андреевичем Старицким. Старицкий был двоюродным братом царя, и жизнь этого

последнего из удельных русских князей была полна бесконечных унижений, притеснений и издевательств со стороны Ивана. Владимир Старицкий был человеком средним, заурядным, но права на престол в случае бездетной смерти Ивана у него были неоспоримые. Он участвовал в Казанском походе и, видимо, сам о власти не помышлял. Но вокруг него все время плелись интриги, заговоры, поддерживаемые его матерью — честолюбивой и неумной княгиней Ефросиньей Старицкой. Когда Владимир Старицкий почувствовал, что над ним сгущаются тучи, он решил отвести от себя подозрение и начал выдавать царю людей, которые заговаривали с ним о престоле. Но расчеты князя на спасение не оправдались: царь казнил и выданных им заговорщиков, и самого князя, его жену и всю их челядь. Ефросинья Старицкая ссылается в монастырь.

Княгиня Старицкая превращается в фильме в величественную боярыню, «главу рода», «крупного организатора», «демона», «Грозного в юбке». Еще большие изменения претерпевает фигура ее сына.

Владимир Старицкий — единственный человек в этом фильме, который не желает любыми способами получить власть, не борется за нее. «Хуже дитяти он. Умом прискорбный», — говорит о своем сыне Ефросинья. Но в исполнении Кадочникова Владимир вовсе не безумный, не слабоумный, скорее блаженный, человек не от мира сего. В нем много детского — непосредственности, искренности, беззащитности. Но это ребенок, ввергнутый в страшный мир насилия, зла. Владимир по-своему понимает то, что происходит вокруг. «А ныне перевелись ангелы», — вздыхает он.

Владимиру «кровь страшна», угрызения совести для него хуже казни. Перед тем как отправиться на пир, где должны убить Ивана, в ужасе шепчет он матери провидческие слова:

— И пошто меня на власть толкаешь? Пошто на закланье отдаешь?

Так начинает звучать трагическая и обвиняющая тема второй серии «Ивана Грозного» — убийство невиновного, «заклание».

Съемки второй серии фильма возобновились в сентябре 1945 года. Вновь собравшиеся участники съемочной группы еще были полны воспоминаний об Алма-Ате и ЦОКСе, сблизивших всех в трудные военные годы.

Среди кинематографистов давно ходили легенды об умении Черкасова буквально за минуту перед съемкой самой сложной и трагической сцены вдруг отпустить шутку, сделать стойку на руках или даже проплясать что-нибудь экстравагантное из своего юношеского репертуара. Это была своего рода бравада мастера,

виртуозно владеющего профессиональной техникой. Но мало кто знал, пожалуй, только жена, что на съемку или спектакль Черкасов всегда ехал неразговорчивый, хмурый и преображался, только уже входя в гримерную. По свидетельству Н.Н. Черкасовой, это удивительное состояние — очень радостное, приподнятое, сменявшее минуты задумчивости и молчаливости, — было совершенно необходимо артисту для того, чтобы на сцене или съемочной площадке все прошло успешно. Эта особенность Черкасова сближала его с Эйзенштейном, который, как правило, оставлял серьезность в тиши своего рабочего кабинета, а на съемочной площадке тоже весьма был склонен к иронии, шутке, розыгрышам и мистификациям. Они оба очень любили придуманную Черкасовым игру в «цирковых клоунов — Коко и Сержа». Как рассказывает Н.Н. Черкасова, «вариантов было сколько угодно, в эту цирковую игру включались клоун Мишель (М. Жаров), Пауль (П. Кадочников)… Потом в игру вовлекались осветители, и все это при самом активном участии Эйзенштейна…».

Сейчас, осенью 1945 года, Черкасов шутил все меньше и меньше. Им овладевало беспокойство. Вопреки своему обыкновению он начал вместе с Эйзенштейном просматривать на экране отснятый материал. Судьба второй серии не на шутку его тревожила. Он говорил о своем настроении Эйзенштейну, но тот, приписывая его нервному и физическому истощению, попробовал привычно отшутиться. Заметив, что это не помогает, Эйзенштейн вообще перестал показывать Черкасову готовый материал.

По прошествии нескольких лет в «Записках советского актера» Черкасов объяснял свое тогдашнее беспокойство утратой «намеченной и выношенной внутренней линии развития образа в силу выявившихся в процессе съемки изменений сценария» и тем, что во второй серии Иван Грозный начал превращаться в человека «нерешительного, слабохарактерного, безвольного».

Это объяснение Черкасова нуждается в комментарии, поскольку оно во многом повторяет критические замечания в адрес второй серии «Грозного», высказанные осенью 1946 года в постановлении ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь».

В процессе съемок в основном менялось распределение материала по сериям и меньше всего характеры персонажей, намеченные и разработанные Эйзенштейном задолго до начала съемок. 31 марта 1942 года режиссер, размышляя о развитии характера Ивана, записывал в своей рабочей тетради: «И гораздо лучше дать эту *нерешительность в последнее мгновение осуществления* того, что готовил и замышлял ценою времени, гигантских усилий, великого подвига мысли… Эта черта и *паника*

post factum… «конституируют» очень отчетливый «нервный характер» Ивана. Они в ряде черт «борьбы сомнений», которой тоже страдает Иван…»

То, что писал Эйзенштейн, должно было стать известно Черкасову никак не позднее 1943 года, когда они с режиссером подробно обсуждали весь ход будущей работы, так что в 1945 году появление в характере Ивана Грозного черт нерешительности, сомнения, безволия никак не могло быть для Черкасова новостью.

Причины беспокойства Черкасова были гораздо сложнее, чем он говорит о них в своей книге. И заключались они в двойственности отношения самого актера к создаваемому им образу. Как художника Черкасова бесконечно привлекала, даже притягивала возможность коснуться одной из самых глубоких и вечных проблем искусства и, в свою очередь, попробовать решить ее — выявить сущность трагедии великого человека, раздавленного выпавшей на его долю властью, показать муки больной совести. И у артиста было достаточно сил и таланта, чтобы воплотить эту трагедию поистине шекспировского масштаба.

Но эта же проблема смущала и даже отталкивала Черкасова: замутить самим же созданный в первой серии такой ясный, почти идеальный образ государственного деятеля, пошатнуть его пьедестал, посягнуть на его авторитет в глазах миллионов зрителей — вот что означало для артиста изменение характера его героя во второй серии фильма. Идейная ясность и недвусмысленность первой серии были для него более органичны, ближе его душевному складу и мировоззрению. Но, несмотря на это, именно во второй серии талант артиста выявился во всей своей поразительной мощи. Это произошло не только потому, что изменился драматургический материал и усложнился характер героя. Иным стало и содержание черкасовской игры, ее наполнение.

Летом 1945 года из США в адрес съемочной группы фильма пришло письмо, озаглавленное «Советским киноработникам по поводу „Иоанна Грозного“ С.М. Эйзенштейна». Написано оно было выдающимся русским драматическим артистом Михаилом Чеховым, находящимся в эмиграции. Чехов писал о том, какое большое впечатление произвела на него первая серия фильма, как взволновали его «постановка и игра», и обращался к своим далеким соотечественникам с дружественными словами: «Вы, русские актеры и режиссеры, первыми повели фильм по пути к большому, достойному нашего времени искусству. Нет сомнения, что ваша работа своей новизной и смелостью испугает страны,

лежащие на западе от вас. Много упреков, справедливых и несправедливых, услышите вы. Но это не страшно: вы умеете быть бойцами во всем. Страшно только одно: ошибки в самом процессе вашего творчества».

Главными ошибками первой серии Чехов считал замедленный темп действия, тяжелую метрическую речь, холодность и рассудочность актерской игры, отсутствие в ней «максимума эмоций». Когда Чехов осуждал то, что «актер, двигаясь и жестикулируя среди всей этой пышности, сам становится как бы частью своего хотя и прекрасного, но неживого окружения», он осуждал один из сокровеннейших кинематографических принципов Эйзенштейна, ставившего знак равенства между всеми *предметами* в кадре, будь то люди (актеры, типажи) или вещи, постройки, пейзаж. В общем, если бы Чехов был лучше знаком с воззрениями Эйзенштейна и его методом работы с актерами, то, наверное, адресовал бы свои упреки именно ему. или хотя бы в гораздо большей степени ему, чем актерам.

У Черкасова письмо Чехова вызвало противоречивые чувства. Он видел этого выдающегося артиста во время гастролей МХТ-2 в Ленинграде в 1927 году, помнил его «невероятные перевоплощения». Черкасов знал и то, что в тридцатые годы в Риге, уже будучи в эмиграции, Чехов сыграл Иоанна Грозного в трагедии А.К. Толстого. Узнать мнение такого человека о своей работе было, конечно, очень интересно. Многие замечания Чехова об актерской игре Черкасов принял на свой счет. И обиделся. Как человек, вложивший в работу душу, он выискивал всякие доводы в защиту своего творения. Даже спустя много лет он «спорил» с Чеховым. В августе 1966 года он говорил своему старому знакомому — директору Центрального Дома литераторов Б.М. Филиппову:

— Сам факт работы Чехова над ролью Ивана Грозного ставит под сомнение объективность его суждений по поводу попыток других актеров создать тот же образ, но с иных принципиальных позиций. Он упрекает нас в «мхатовских паузах» в кино. А сам-то еще как злоупотреблял паузами. Своих актерских огрехов он, конечно, не замечает… Правда, общий тон письма предельно благожелательный, да и мысли в нем есть интересные и полезные…

Действительно, в отношении конечных результатов фильма упреки Чехова были совершенно справедливы.

Когда пришло письмо из Америки, больше половины второй серии было уже снято. И все же нельзя преуменьшить значение этого документа для дальнейшей работы Черкасова над образом

Ивана. «Стиль начинает переходить в стилизацию, то есть становится внешне условным, — подводил Чехов итог первой серии и тут же советовал на будущее: — Эта опасность может быть устранена двумя путями: или внешняя сторона должна быть показана скромнее, чтобы дать место актеру с его переживаниями, или актеры должны найти в себе достаточно силы, чтобы подняться на уровень внешней, подавляющей их стороны постановки. Идеальным решением было бы, конечно, второе».

Такие слова, да еще исходящие от товарища по профессии, не могли не задеть актерское самолюбие Черкасова. А это и было как раз то, чего до сих пор не хватало ему в работе с Эйзенштейном. Как говорит Н.Н. Черкасова, «очень уж был силен Эйзенштейн», «очень уж он „заполнял“ Черкасова». Это не значило, что артист был подавлен режиссером, полностью подчинен ему, как склонны считать некоторые кинематографисты. Подобное толкование слишком элементарно.

Создавая образ Ивана Грозного в первой серии фильма и частично во второй, актер вдохновенно разрабатывал предложенный Эйзенштейном рисунок роли и делал это подчас глубже, тоньше, искуснее, чем было задумано режиссером. Но действительно, все актерские поиски Черкасова шли только в направлении, указанном Эйзенштейном, открытия свершались только в пределах сферы его могучего влияния. (Очень точно сказал о сути отношений режиссера и актеров исполнитель роли Федора Басманова М.А. Кузнецов: «Эйзенштейн как бы помещал в золотую клетку. Это очень красиво, но все-таки ты находишься в клетке его воображения».) Черкасов поначалу творил только в эйзенштейновском ключе, и следствием было то, что в первой серии он, как никто другой из актеров, усилив достоинства режиссерской системы — ясность идейной позиции, редкостную графическую и живописную выразительность, — в то же время, как никто другой, укрупнил и сделал более очевидными все ее слабые стороны и недостатки — умозрительность, концептуальную замкнутость, эмоциональную ограниченность, подчас даже бедность, усилил эйзенштейновскую обобщенность, «бесчеловечность».

Идиллическая гармония полного слияния актера с режиссером дала трещину весной 1945 года, когда Черкасов неожиданно вкусил сладость полной творческой свободы в работе над образом Грозного в спектакле.

По грандиозности замысла и его драматургическому воплощению работа Эйзенштейна стояла неизмеримо выше конъюнктурной пьесы Вл. Соловьева. Но талант Черкасова

поставил знак равенства между спектаклем и первой серией фильма. Не впадая в бытовизм, Черкасов показал, как много значит по сравнению с обобщенностью, «бесчеловечностью» героя его «очеловечивание», даже если сам герой сконструирован драматургом по заданной схеме. Ощутив полную творческую свободу и свои возможности именно в роли Ивана Грозного, Черкасов подсознательно уже подготовился к каким-то переменам в отношениях с Эйзенштейном. Если добавить к этому чувствительное актерское самолюбие, задетое критическими замечаниями Чехова, то становится ясно, что не так-то просто было снова удержать Черкасова в режиссерской «золотой клетке».

Но не такой человек был и Эйзенштейн, чтобы в чем-то поступиться своими режиссерскими принципами. Ни о каком открытом бунте или протесте со стороны Черкасова не могло быть и речи. Да он и сам не намеревался посягать на общий замысел режиссера. Просто он наконец нашел то самое место, где в эйзенштейновской «клетке» не хватало прутьев. Строго контролируя все внешние детали актерской игры, каждое движение и жест, режиссер не обращал почти никакого внимания на то, как говорят актеры, на их интонации, а зачастую даже и пресекал их попытки более глубокого психологического вживания в текст роли. «На точном выполнении мизансцены он настаивал, — рассказывает М. Кузнецов, — это было для него абсолютно необходимо. А вот на интонациях настаивал не очень. Конечно, надо было держаться поближе к тексту, потому что текст был несколько стилизован, и найти примерно правильный эмоциональный посыл. В особые тонкости он не вдавался…»

Такое невнимание к речи в большой степени лишало героев первой серии «Грозного» одного из самых важных признаков человеческой характерности, индивидуальности. Кроме того, несоответствие между выверенностью, точностью пластики и «примерностью» речи вносило в актерское исполнение заметный диссонанс.

И все-таки в лучших сценах Черкасова в первой серии (болезнь, эпизод у гроба Анастасии) звучало предвестие могучих трагедийных открытий. И они свершились. Во второй серии в исполнении Черкасова не оставалось и тени какой-то неточности, приблизительности. Не было места ложному пафосу и актерской холодной риторике. Теперь игра Черкасова никого не могла оставить равнодушным — она потрясала.

По-прежнему все движения черкасовского Ивана Грозного, даже в минуты самого сильного волнения, а может быть, особенно в это время, оставались графически изысканными, сложными и многозначными, как иероглифы. Так же как и в

первой серии, в них не было никакой бытовой незавершенности, расплывчатости, зыбкости. Как и прежде, черкасовская пластика обладала острой выразительностью пантомимы. Вот когда в полной мере пригодилась ему юношеская школа эксцентрики! Артист вспомнил (а вернее, никогда и не забывал) некоторые свои трюки и использовал их в фильме. Но то, что смешило когда-то своей странностью, алогичностью гротеска, то есть смешило само по себе, теперь было психологически насыщено, отражало смятенное, напряженное, то есть «ненормальное» душевное состояние Ивана Грозного.

…Тянется рука Ивана к кубку, из которого дал он в последний раз напиться своей жене Анастасии. Тянется, тянется, вылезает худая рука из пышного царского рукава, и кажется она бесконечной. Как будто хочет и не хочет дотронуться царь до кубка. Шевелится в душе Ивана подозрение: в кубке был яд. «Отравили?» — шепчет. «Отравили, — кричит, — юницу мою?!» А кто же дал ему тогда этот кубок? Ефросинья Старицкая… Неужели она, тетка царская, решилась на страшное дело? Тянется рука Ивана к кубку — растет его подозрение. И если возьмет он кубок, дотронется до него — станет подозрение уверенностью, и нужно будет действовать, мстить за жену, а это снова — злоба, кровь, смерть. Царь и хочет мести, и боится ее — вот почему так долго тянется к кубку его рука и как будто не может дотянуться. Бесконечен ее путь, и сколько за ним трагического смысла, горьких и злобных дум, чувств… Сколько сомнений, гордости, подозрительности и боли…

Во второй серии содержание всех высказываний Ивана Грозного, по сути дела, мало чем отличалось от его прежних речей. Он так же говорил о своей великой ответственности перед страной, о боярском предательстве, считал себя выразителем народной воли — «божий глас в той воле слышу». Царь по-прежнему думал о том, что все его деяния свершаются «ради Русского царства великого».

Но происходила удивительная вещь: теперь все эти слова не воспринимались уже так однозначно, как в первой серии. Раньше для того «примерно правильного эмоционального посыла», о котором говорит Кузнецов, вполне было достаточно небольшого количества интонаций, можно было обойтись без полутонов. Интонационная скудость и, если так можно выразиться, жесткость, в свою очередь, деспотически воздействовали на зрительское восприятие и почти не оставляли места зрительской интуиции. Зрителя уверенно подводили к однозначному выводу: Иван Грозный — великий человек и во всем прав.

Вторая серия не давала таких простых ответов. Каждое слово

черкасовского героя теперь несло в себе великое множество оттенков. Иван был поистине мудр и одновременно жесток и нерешителен. Коварен, дальновиден, лукав, дьявольски хитер, а иногда неожиданно добродушен. Вдруг ощущалась в нем какая-то возвышенная наивность, и тогда кощунственным парафразом звучала в его отношениях с Малютой Скуратовым тема Дон Кихота и Санчо Пансы. В Грозном причудливо уживались вера в святость своего дела, в избранничество с холодным цинизмом политического интригана и демагога. Такому Ивану можно было в чем-то сочувствовать и было за что его осуждать и ненавидеть. Но в любом случае черкасовский герой заставлял размышлять.

…На царском пиру сидит охмелевший князь Владимир Старицкий, беснуются вокруг него в диком веселье опричники, а рядом царь — такой одинокий, несчастный — тоскует и плачется Владимиру на свою судьбу:

— Сирота я покинутый, любить-жалеть меня некому…

Не видит Владимир хитрого прищура царских глаз, не понимает злой игры Ивана. Но игра игрой, а все же слышится в этих словах отзвук истинного страдания, И сочувствует Владимир:

— Ай, не прав ты, царь всея Руси… Есть друзья тебе…

— Нет друзей! — гнет свое Иван, но как будто немного светлеет его лицо.

— Нет, есть!

— А и кто? — почти добродушно спрашивает Иван.

— А хошь я! — делает шаг к гибели князь Владимир.

Внимательно слушает Иван его пьяное бормотание:

— Вот пируешь ты, а не знаешь, что убрать тебя хотят…

Знает, знает царь, сам Малюту Скуратова вслед за

убийцей послал, но хочется узнать ему не только имена заговорщиков, но и меру дружбы, преданности Владимира. А князь совсем размяк:

— Вот я ей и говорю: какая радость царем быть? Заговоры, казни. А я человек простой…

Эти слова бьют Ивана по самому больному месту. Задумчиво и совсем негрозно он произносит:

— Тяжело дело царское… Истинно, истинно: какова радость царем быть?

— Вот я ей и говорю: на что мне сие… А она свое тянет: бери, бери шапку, бери, бери бармы…

Неожиданно кричит Иван:

— Бери! Братик! И верно, почему бы не взять? Братик, возьми!

Начинается зловещий маскарад. Перемигиваясь, надевают

опричники на Старицкого царские уборы, сажают на трон. На какое-то мгновение смутился и растерялся князь. Но сам Иван падает ему в ноги — как-то немного боком, изломанно. Его жалкая и зловещая поза становится сигналом для опричников. Они тоже становятся на колени перед царским троном. Иван внимательно, цепко вглядывается во Владимира — нравится ему быть царем или нет? А Старицкий, не замечая издевательства, начинает потихоньку удобнее устраиваться на троне, блаженная улыбка все отчетливее проступает на его лице, крепче вцепляется его рука в царский скипетр. Сужаются глаза Ивана. Растет его уверенность: Владимир не друг, а враг, то, что он не хочет власти, — ложь. А Владимир, упивающийся красивыми блестящими «игрушками» и действительно не помышляющий о власти, добрым, сказочным царем Берендеем сидит на троне Ивана, глядит на всех ласково, не чуя уж совсем близкой беды. Шапка Мономахова сползла у него на ухо — дурацкий вид у Владимира. Только почему-то вокруг его головы разливается сияние… («Эйзенштейн строил композицию кадра так, чтобы моя голова вписывалась в нимб святого, изображенного на фреске. Этот нимб как бы переходил к Владимиру» — П. Кадочников.)

Раздается колокольный звон. Темнеет лицо Ивана, мрачным огнем пылают глаза.

— Шутовству конец! Прекратим блудодейство окаянное! Вспомним о часе смертном!

Звучит в голосе Ивана мрачное торжество вершителя господней воли.

Все накидывают на себя монашеские рясы, черной вереницей движутся к собору. Иван, тоже в черном, почти неразличим в толпе опричников. И только Владимир Старицкий остается в сверкающих царских одеждах. Он идет впереди всех — и дрожит, колеблется в его руке свеча. Он знает, что в соборе ждет царя убийца. Владимиру страшно, он хочет остановиться, сказать что-то — то ли отказаться от своей роли, то ли предупредить Ивана, — но пути назад нет, уже нет. И Владимир идет, зная, что ожидает его через минуту. Царь Иван тоже знает это…

Лицом вниз лежит мертвый Владимир. Вбегает в собор Ефросинья Старицкая, жадным взором находит труп, становится на него ногой и ликующе кричит:

— Народ, гляди! Ивану конец. Умер зверь. Воссияет Русь под державой боярского царя… Владимира!

Но медленно расступаются опричники, и из глубины собора движется Иван. Кажется, что за эти минуты он еще постарел. Ефросинья перевернула тело, узнала сына…

И почти сразу раздается отчаянный крик:

— Казните! Пытайте! Ничего не скажу! Никого не назову!

Это кричит подосланный Ефросиньей убийца — молодой послушник Петр. Крепко держат его за руки Федор Басманов и Малюта Скуратов. Приближается к ним Иван. Снизу, искоса смотрит Петру в лицо. И вдруг говорит негромко, почти ласково, даже заискивающе:

— Пошто его держите? Он царя не убивал. Он шута убил. Отпустите его…

Странно звучат эти слова. Иван как-то подчеркнуто окает, как будто подделывается под народную речь, как будто больше всего на свете ему нужно, чтобы понял его этот молодой убийца. И хотя бы своим молчанием еще раз подтвердил бы: только один Иван настоящий царь!

И вдруг снова неуловимо меняется Иван. Прежняя твердость звучит в его голосе:

— Не шута убил… злейшего врага царского убил!

Сидит над трупом Ефросинья Старицкая — раздавленная горем старуха, держит в руках голову убиенного ею и Иваном сына…

Владимир Старицкий в фильме мало чем напоминает свой исторический прототип. Но своею детскостью, отрешенностью от страшного бытия он невольно заставляет вспомнить другое, хорошо известное историческое лицо — сына Ивана Грозного — «гораздо тихого», богомольного, незлобивого, «прискорбного умом» — царя Феодора Иоанновича. Сидящий на троне Владимир Старицкий рождает прямую ассоциацию с этим кротким сыном грозного отца. Таким образом, смерть Владимира Старинного включала в себя и тему убийства Грозным собственного сына, и тему гибели невинных людей, раздавленных колесом истории, которая по вине Ивана Грозного в это время пошла юзом…

Великое дело требует великих жертв — так должна была и могла бы прозвучать главная мысль второй серии. Но не прозвучала. Скорбь и сомнение царят в душе Ивана, когда Малюта казнит бояр-супротивников.

Напряжение, которым живет страна, а вместе с ней Иван, сменяется во второй серии напряжением силового поля, очерченного вокруг царского трона. Ясность государственной политики — сложным дворцовым политиканством.

Да, Иван был избранником истории, но способен ли он до конца выполнить выпавшую на его долю миссию, способен ли вынести искушение и тяжесть безграничной власти, выдержать налагаемую ею величайшую ответственность?.. Иными словами, останется ли этот человек необходимым и незаменимым участником поступательного движения истории или превратится

в помеху на ее пути? — размышляет Черкасов. — Трагедия возникает, когда от Ивана начинает ускользать сокровенный смысл его избранничества, когда единодержавная власть, являющаяся всего лишь средством в достижении великой цели — создании и укреплении Русского государства, — когда сама эта власть, и только она, становится конечной целью.

По всем кинематографическим инстанциям «Иван Грозный» значился как фильм «историко-биографический». Согласиться с таким определением жанра этой картины трудно: слишком много в биографии черкасовского героя отступлений от подлинной биографии Ивана Грозного. Проверки фактами она не выдерживает, и больше всего как раз во второй серии.

«Иван Грозный» восхищает грандиозностью замысла и его воплощения, поражает глубиной — бездной — открывшейся трагедии, и все же мало оснований и для того, чтобы назвать его, как это иногда делают, «исторической эпопеей». Для этого фильму явно недостает того, что было в «Александре Невском», — судьбы народа, его участия в происходящих событиях и отношения к ним. Народ в первой серии поистине «безмолвствует». Темный, невежественный люд, подстрекаемый враждебной царю боярской группировкой, сыгравшей на суеверии народа, врывается на свадебный пир Ивана. И его «говорящим» представителем становится не кто иной, как Григорий Малюта Скуратов. В эпизоде взятия Казани народ, разумеется, где-то рядом со своим царем, но опять действует и говорит от его имени тот же Малюта. Появление Малюты из-под земли (из подкопа) у ног царя должно было символизировать его глубинно-народное, «почвенное» происхождение. Выбор Эйзенштейном такого «представителя» народа надо признать крайне неудачным. Мало того, что это являлось неверным фактически, никак нельзя было не считаться с тем, что в народном сознании Малюта Скуратов всегда был только злодеем, кровавым палачом. Безлик и бездействен народ и во время чтения царской грамоты после отъезда царя в Александрову слободу. По сравнению с остальными эпизодами фильма эта сцена кажется невыразительной и проходной. Во второй серии народ вообще отсутствует.

Этот фильм — своеобразная философская притча. И, как всякая притча, «Иван Грозный» в большей или меньшей степени поддается различным толкованиям.

Волей истории или, если угодно, судьбы человек поставлен во главе огромного государства, оказывается точкой пересечения великих исторических событий. Такой человек может, к примеру, называться Иваном Грозным (его реальная судьба давала

богатейший материал для размышлений на тему «личность и история»). Первая серия фильма рассказывала о величии человека, правильно осознавшего свой долг перед нацией и государством и твердо следовавшего по избранному пути. Во второй серии Черкасов играл великого грешника, добровольно и единолично принимающего на свою душу тяжесть кровавого греха, мучающегося и мятущегося. Он продолжает верить в свое избранничество, но деяния, свершаемые им теперь, если разобраться в их сути, — это всего лишь его *личные* дела. И, поняв это, зритель неизбежно должен был решить тот самый вопрос, который в минуты сомнения, тоски и ужаса задает себе и не находит в собственной душе ответа герой фильма: «Каким правом судишь, царь Иван? По какому праву меч карающий заносишь?..»

Однако человек, стоящий во главе государства, — не частное лицо, и его ошибки всегда имеют далеко идущие последствия. Вторая серия «Ивана Грозного» говорила об утрате ответственности, налагаемой великой властью на правителя страны. Такое толкование объясняло в том числе и личную трагедию реально существовавшего Ивана Грозного, его вину перед современниками и историей.

В конце 1946 года съемки второй серии «Ивана Грозного» были завершены. Эйзенштейн приступил к монтажу. Вторая серия была принята большим художественным советом.

А спустя несколько дней после принятия картины, 2 февраля, в Московском Доме кино торжественно отмечали присуждение Государственных премий деятелям киноискусства, в том числе и создателям первой серии «Ивана Грозного». Эйзенштейн и Черкасов были в центре внимания.

На этом же вечере Эйзенштейну сообщили о том, что вторая серия «Грозного» отправлена на просмотр в Кремль. Меньше чем через час после этого сообщения Эйзенштейна отправили в кремлевскую больницу. Положение его было серьезным — инфаркт миокарда. И уже позже, в больнице, Сергею Михайловичу сказали о том, что вторая серия не вышла на экраны. Это известие он принял со странным спокойствием, как будто ждал его с минуты на минуту.

Черкасов тяжело переживал, что его мрачные предчувствия начали сбываться так быстро и так точно. И все же он не терял оптимизма и хотел верить в благополучный исход дела. Он считал, что нужно только дождаться выздоровления Эйзенштейна и тогда можно будет предпринять какие-то шаги для спасения картины.

В эти-то невеселые дни кинематографическая фортуна Черкасова вдруг сделала неожиданный и любопытный поворот.

Известный режиссер, постановщик «Веселых ребят», «Волги-Волги», «Цирка», «Светлого пути» Г. Александров пригласил его сниматься в новой кинокомедии «Весна». Черкасов должен был сыграть роль некоего кинорежиссера, оторвавшегося от жизни и которому жизнь в лице профессора Никитиной (Л. Орлова) преподносит хотя и мягкий, но достаточно серьезный урок.

Черкасовский Громов в «Весне» явно был человеком незаурядным, умным и талантливым. Это чувствовалось по всему: по его словам и манере держаться, по тому, как уважительно и даже почтительно относятся к нему окружающие, как ищут его советов, как слушают его. А если в чем-то драматургический материал и не давал возможности до конца раскрыть значительность Громова, то это с лихвой искупалось воздействием личности самого Черкасова. Впервые в жизни артист играл без характерного грима, в своем обличье. Ему трудно было к этому привыкнуть, казалось, что у него «голое лицо». Но уж зато зритель, узнавая Черкасова, без труда должен был поверить в «масштабность» воплощаемого им героя. Александров любовно и идиллически воспроизводит на экране волшебный мир киностудии. В призрачной дымке тают очертания декораций. Здесь легко переходят из эпохи в эпоху, постоянно обновляются в чарующем калейдоскопе лица и костюмы. Кинорежиссер Громов предстает перед зрителями главным магом этой необыкновенной, прекрасной страны, но в то же время и ее пленником. И только умное и энергичное вмешательство Никитиной как будто освобождает его от чар, помогает увидеть реальный мир. А в этом реальном мире кипит строительство, люди украшают свои города, с бодрыми песнями шагают по улицам жизнерадостные физкультурницы, ученые работают над тем, чтобы подарить человечеству энергию Солнца…

Сам факт участия Черкасова в кинокомедии, конечно, никого не мог удивить. Для забывчивых в фильме имелся прямой намек на его прошлое амплуа: смешная старая дама Маргарита Львовна (Ф. Раневская) появлялась на экране со знаменитой черкасовской песенкой «Капитан, капитан, улыбнитесь…». У Черкасова были все данные для успеха в подобной роли: обаятельная внешность, комедийный талант, музыкальность. Черкасов играл легко, мягко, без нажима.

Сейчас, по прошествии стольких лет, трудно представить в «Весне» какого-то другого, не черкасовского Громова. И все же очень заметно, что в этом фильме артист не совсем на своем месте. Как-то не верится в то, что такой Громов, каким его играет Черкасов, мог бы столь глупо заблуждаться, да еще при этом хоть и недолго, но все-таки упорствовать в своем заблуждении. И

наконец, что его можно поразить столь простыми истинами, как это делает Никитина. Артист был явно «велик» для этой роли.

Черкасов становился маститым. Конечно, при встрече с друзьями он легко мог «тряхнуть стариной» и, обменявшись пиджаками с Б.П. Чирковым, исполнить вместе со своим старым партнером танец Пата и Паташона — озорно, весело. Но представить Черкасова танцующим в спектакле или в фильме было почти невозможно не только зрителям, но и ему самому. И все же такое случилось.

В мае 1947 года Ленинградский театр оперы и балета имени С.М. Кирова торжественно отмечал 125 лет со дня рождения выдающегося балетмейстера М.И. Петипа. В день юбилея должны были давать «Спящую красавицу».

По существовавшей в Кировском театре давней традиции на торжественные спектакли на некоторые пантомимические роли приглашались знаменитые драматические актеры. Черкасову была предложена партия короля Флорестана. Правда, не полностью, только в третьем акте. В первом танцевать Флорестана должен был ветеран балета 74-летний Н. Солянников, во втором акте — великий Ю. Юрьев…

Черкасов был польщен и взволнован оказанной ему честью.

Перед спектаклем он прошел по хорошо знакомым коридорам и артистическим комнатам. Все были радостно возбуждены праздничной атмосферой, а у него сжималось сердце: каждая мелочь напоминала дни юности. Он почтительно поздоровался с кумиром тех далеких дней — Н. Солянниковым. Николай Константинович так хорошо помнил его блистательного балетного Дон Кихота, как будто это было вчера… Посмотрел, как сосредоточенно готовится к спектаклю исполнительница партии Авроры Г. Уланова — «обыкновенная богиня». Черкасов всегда восхищался ее одухотворенным искусством, удивительным, тонким психологизмом ее ролей. Черкасов никогда не переставал интересоваться балетом, гордился знаменитой «ленинградской школой» и ее прославленными мастерами — Н. Дудинской, К. Сергеевым, Т. Вечесловой… Уланова была гениальной.

И вот он в пышной, блестящей королевской мантии, в длинном завитом парике снова, как много лет назад, на сцене Кировского театра. Черкасов уверенно, почти без труда провел свой акт, выполнив все несложные перемещения и жесты. «Спящую красавицу» он знал почти наизусть.

Публика принимала спектакль необычайно тепло. Было

много цветов, не смолкали аплодисменты, и радостная атмосфера наконец захватила Черкасова. И только когда поздно вечером он возвращался домой, снова вернулась к нему незваная грустная мысль о том, что, хотя среди трех сегодняшних королей он был самым молодым — всего 44 года, и что до возраста Юрьева, которому пошел семьдесят пятый год, ему еще очень далеко, все же годы летят так стремительно; давно ли, кажется, он, совсем молоденький артист Мариинского театра, участвовал в праздничном спектакле, посвященном 100-летию со дня рождения Петипа, — как будто вчера. А ведь прошло целых двадцать пять лет…

Той же весной 1946 года, когда Черкасов снимался в фильме Александрова, началась новая глава его жизни, которую с полным основанием можно было бы назвать «Полпред советского искусства».

Победоносно завершив войну с фашистской Германией и милитаристской Японией, Советский Союз утвердился на мировой арене как мощная держава. Страна, спасшая мир от коричневой чумы и возглавившая лагерь социализма, вызывала глубочайший интерес у народов всего земного шара. В культурных связях, которые устанавливались между СССР и другими государствами, искусство кино и театра заняло важное место. И популярнейший наш актер, чье творчество обладало огромной силой социально-эстетического воздействия, достойно представлял советское искусство за пределами своей страны.

Первая заграничная поездка Черкасова состоялась весной 1946 года, когда в составе делегации деятелей советской кинематографии он вылетел в Чехословакию на фестиваль советских фильмов.

Несколько дней подряд в кинотеатрах Праги и других городов с огромным успехом демонстрировались советские кинокартины. Члены делегации выступали с речами и беседами перед самой широкой аудиторией, устраивали творческие концерты. Черкасов рассказывал зрителям о работе советского актера в театре и кино, показывая привезенную с собой ленту с отрывками из фильмов, в которых он играл. Такое доверительное, свободное общение с публикой у себя на Родине давно уже им практиковалось. Но тогда в Чехословакии Черкасов ощущал огромную ответственность перед пытливым взором людей, для которых в советском искусстве заключались и опыт, и образец новых человеческих отношений и форм жизни. На 30-тысячном митинге под открытым небом Черкасов говорил жителям Праги о

нерушимой дружбе братских пародов, о великой миссии советского искусства.

Первое знакомство Черкасова с Чехословакией было богато впечатлениями. Он был участником I Международного кинофестиваля в городе Марианске-Лазне, объединившего прогрессивных художников экрана разных стран; побывал в Злине на крупнейшей в Европе обувной фабрике; с большим интересом знакомился с жизнью братского чешского народа, с архитектурой и художественными памятниками Праги.

Поездка должна была завершиться съемками нескольких эпизодов для фильма «Весна» на киностудии «Бар-рандов». Но перед самым отъездом Николай Черкасов, Любовь Орлова и Григорий Александров попали в автомобильную катастрофу. Александров получил перелом ключицы. У Черкасова было поранено лицо, выбито несколько зубов. Его поместили в больницу. В приемные дни к нему приходили друзья, знакомые. Однажды в его палате появилась маленькая старушка и спросила:

— Здесь лежит профессор Полежаев?

Она преподнесла Черкасову букет цветов, перевязанный ленточкой, и нарядный пряник в форме сердца. Черкасов был очень тронут. В остальные дни он скучал, пил через трубочку компот и молоко и досадовал на глупую случайность. Сильно болели десны и рассеченная верхняя губа. На душе было тревожно: не пострадает ли дикция?

Неприятное происшествие нарушало все планы Черкасова. После возвращения из Чехословакии он должен был сниматься в главной роли в новом фильме Зархи и Хейфица «Во имя жизни». Теперь об этом нечего было и думать: шрамы на лице были еще очень заметны, вставные зубы мешали говорить. Черкасов пришепетывал, многие слова произносил неразборчиво. Режиссеры надеялись на его полное выздоровление и все переносили сроки съемок. Время уходило. Когда ждать стало невозможно, на предполагаемую черкасовскую роль доктора Петрова был вызван артист В. Хохряков.

В фильме «Во имя жизни» Черкасов играл бессменного институтского сторожа Лукича. Невозможно было узнать Черкасова в сутулом, морщинистом и усатом старике, все время что-то неразборчиво бормотавшем. Он сидел за столиком в институтском вестибюле, читал газету, прихлебывал чай из большой кружки и, нажимая на «о», говорил что-то невнятное, но явно утешительное отцу тяжело больного ребенка. В общем, это был типичный кинематографический «простой старик» того времени — «с виду суровый, а в душе добрый».

Но даже такая работа возвращала Черкасову хорошее

настроение, его обычную жизнерадостность. Он встречался с друзьями и, чтобы как-то скрасить скудные послевоенные застолицы, всеми правдами и неправдами экономил спирт, выдаваемый ему на студии для снятия Лукичовых морщин.

Неплохие вести приходили из Москвы. Эйзенштейн поправлялся. Его уже выписали из больницы, и теперь он отдыхал в подмосковном санатории «Барвиха», писал мемуары.

Суровая критика второй серии «Ивана Грозного», прозвучавшая в опубликованном осенью постановлении ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь», явилась для Черкасова и Эйзенштейна до некоторой степени неожиданной. Авторы фильма обвинялись в незнании и искажении истории.

Эйзенштейн и Черкасов встретились. Вместе они написали в ЦК письмо, в котором признавали допущенные ошибки и обращались с просьбой помочь исправить их в дальнейшем. Формально Черкасов мог и не брать на себя ответственности за фильм. Он по собственной инициативе подставлял режиссеру плечо, чтобы спасти их совместное произведение.

Ответ на свое письмо Черкасов и Эйзенштейн получили только спустя несколько месяцев. Им предлагалось 25 февраля 1947 года быть в Кремле для встречи с И.В. Сталиным. Беседа должна была начаться в 11 часов вечера.

Эйзенштейн был очень взволнован предстоящим событием. Черкасов успокаивал его. Он искренне верил в то, что разговор со Сталиным поможет благоприятному решению вопроса.

24 февраля они были в кремлевской приемной.

В кабинете Сталина, кроме него самого, находились В.М. Молотов и А.А. Жданов.

— Я получил ваше письмо, — начал Сталин, — получил его еще в ноябре, но в силу занятости откладывал встречу. Правда, можно было ответить письменно, но я решил, что будет лучше переговорить лично. Так что же вы думаете делать с картиной?

Эйзенштейн сказал, что свою ошибку видит в том, что он растянул и искусственно разделил вторую серию фильма еще надвое. Поэтому основные для всего фильма события — разгром ливонских рыцарей и выход России к морю — не попали во вторую серию. Между ее частями возникла диспропорция, оказались подчеркнутыми проходные эпизоды.

Эйзенштейн от волнения говорил с трудом, и Черкасов продолжил объяснение. Исправить картину можно, сказал он, но для этого нужно резко сократить заснятый материал и доснять сцены ливонского похода.

— У вас неправильно показана опричнина, — обратился Сталин к режиссеру. — Опричнина — это королевское войско. В

отличие от феодальной армии, которая могла в любой момент сворачивать свои знамена и уходить с войны, образовалась регулярная армия, прогрессивная армия. У вас опричники показаны как ку-клукс-клан.

Царь у вас получился нерешительный, — продолжал Сталин, — похожий на Гамлета. Все ему подсказывают, что надо делать, а не он сам принимает решения… Царь Иван был великий и мудрый правитель, и если его сравнить с Людовиком XI (вы читали о Людовике XI, который готовил абсолютизм для Людовика XIV?), то Иван Грозный по отношению к Людовику на десятом небе. Мудрость Ивана Грозного состояла в том, что он стоял на национальной точке зрения и иностранцев в свою страну не пускал, ограждая свою страну от проникновения иностранного влияния. В показе Ивана Грозного в таком направлении были допущены отклонения и неправильности. Петр I тоже великий государь, но он слишком… раскрыл ворота и допустил иностранное влияние в страну… Еще больше допустила это Екатерина. И дальше. Разве двор Александра I был русским двором? Разве двор Николая I был русским двором? Нет, это были немецкие дворы.

— Эйзенштейновский Иван Грозный получился неврастеником, — сказал Жданов.

Молотов добавил:

— Вообще сделан упор на психологизм, на чрезмерное подчеркивание внутренних психологических противоречий и личных переживаний.

— Нужно показывать исторические фигуры правильно по стилю, — говорил Сталин. — Так, например, в первой серии неверно, что Иван Грозный так долго целуется с женой. В те времена это не допускалось.

— Вторая серия, — заметил Молотов, — очень зажата сводами, подвалами, нет свежего воздуха, нет шири Москвы, нет показа народа. Можно показывать заговоры, но не только это.

— Иван Грозный был очень жестоким, — продолжил Сталин. — Показывать, что он был жестоким, можно, но нужно показать, почему необходимо быть жестоким. Одна из ошибок Ивана Грозного состояла в том, что он не сумел ликвидировать пять оставшихся крупных феодальных семейств, не довел до конца борьбу с феодалами. Если бы он это сделал, то на Руси не было бы Смутного времени… Тут Ивану помешал бог: Грозный ликвидирует одно семейство феодалов, а потом целый год кается и замаливает «грех», тогда как ему нужно было бы действовать еще решительнее!

Конечно, мы не очень хорошие христиане, но отрицать

прогрессивную роль христианства на определенном этапе нельзя, — рассуждал Сталин. — Это событие имело очень крупное значение, потому что это был поворот Русского государства на смыкание с Западом, а не ориентация на Восток. Только освободившись от татарского ига, Иван Грозный торопился с объединением Руси.

Демьян Бедный писал мне письмо с протестом, когда передвигали памятник Минину и Пожарскому ближе к храму Василия Блаженного, что памятник надо вообще выбросить и вообще надо забыть о Минине и Пожарском… Я назвал его Иваном, не помнящим своего родства.

В речи Сталина начали появляться паузы. Черкасов, зная, что Сталин ценит его талант, попытался вернуть разговор ближе к фильму, но так, чтобы получить разрешение на дальнейшую работу над ним.

— Критика помогает, — произнес он убежденным тоном. — Пудовкин тоже после критики сделал хороший фильм «Нахимов». Мы уверены в том, что сделаем не хуже, ибо я, работая над образом Ивана Грозного не только в кино, но и в театре, полюбил этот образ и считаю, что наша переделка сценария может оказаться правильной и правдивой.

— Ну что ж, попробуем, — с полувопросом обратился Сталин к Молотову и Жданову. Черкасов, торопясь закрепить поворот беседы к лучшему, горячо заверил, что переделка удастся.

— Давай бог, каждый день — Новый год, — ответил Сталин поговоркой и засмеялся.

Тут приободрился и Эйзенштейн. Он спросил, не будет ли еще каких-либо специальных указаний в отношении картины.

— Я даю вам не указания, — спокойно ответил Сталин, — а высказываю замечания зрителя. …Нужно правдиво и сильно показывать исторические образы. Вот Александр Невский — прекрасно получился… Режиссер может варьировать в пределах стиля исторической эпохи. Может отступать от истории. В первой серии Курбский — великолепен. Очень хорош Старицкий. Будущий царь, а ловит руками мух! Такие детали нужны. Они вскрывают сущность человека.

Для актера самое главное качество — уметь перевоплощаться. Вот вы умеете перевоплощаться, — похвалил он Черкасова.

Чувствовалось, что атмосфера беседы несколько разрядилась. Черкасов попросил у Сталина разрешения закурить. Тот любезно удивился: «Запрещения вроде бы не было. Может, проголосуем?» И угостил артиста своими папиросами «Герцеговина-Флор». Черкасов превращает «перекур» в приятную для всех паузу в

критическом обсуждении фильма. Он начинает рассказ о Чехословакии, куда он ездил на кинофестиваль, о популярности Советской страны в Чехословакии.

— Мы должны были войти в Прагу раньше американцев. Они в Европе бомбили промышленность — конкурентов уничтожали. Бомбили они со вкусом! — замечает Сталин.

Затем Черкасов рассказывает об альбоме с фотографиями Франко и Геббельса, который он видел на вилле у посла Зорина, потом — о детях эмигрантов.

— Детей жалко, — согласился с ним Сталин, — ибо дети не виноваты. Мы даем широкую возможность их возвращения на родину.

После полуночного боя кремлевских курантов Сталин начал завершать беседу, она длилась уже целый час.

— Доделать фильм, — лаконично сказал он. — Передайте Большакову.

Лучшей формулировки нельзя было желать. И Черкасов заторопился с уточнением образных решений во второй серии.

Но когда Эйзенштейн осторожно высказал пожелание: «Не торопить бы…», ответил: «Ни в коем случае не торопитесь. И вообще, поспешные картины будем закрывать и не выпускать. Пусть будет меньше картин, но более высокого качества. Зритель наш вырос, и мы должны показывать ему хорошую продукцию. Репин работал одиннадцать лет над „Запорожцами“.

Слова Черкасова о том, что он не видел второй серии, и тут же последовавшее признание Эйзенштейна, что и он в окончательном варианте ее не видел, оказались неожиданным эффектом «под занавес» и вызвали большое оживление. Сталин поднялся и со словом «помогай бог» протянул руку Черкасову, потом — Эйзенштейну. На часах было десять минут первого.

Взволнованные, возбужденные, они еще долго ходили по Красной площади, обсуждали перспективы, которые открылись в итоге беседы. Мела легкая поземка, но было не холодно. Лишь крупные звезды предвещали мороз. Остановившись под фонарем закурить, Черкасов заметил бледное, осунувшееся лицо Эйзенштейна и пригласил его к себе в гостиницу «Москва», благо она была неподалеку. Оттуда отвез его домой. Но отдохнуть они не смогли.

Для них беседа в Кремле все еще длилась. На ум приходили незаданные вопросы, невысказанные обещания, новые защитные аргументы. Решили по свежим следам записать основные моменты прошедшего разговора — для предстоящей работы над завершением фильма нужно было все замечания иметь под рукой. Память у того и у другого была отличная — профессиональная.

Они помнили все интонации.

На бумаге появились первые строчки — о процедуре приема, вступительные слова Сталина…

Через день, 26 февраля, находясь уже в Ленинграде, Черкасов прочитал в газете указ Президиума Верховного Совета СССР о присвоении ему звания народного артиста Советского Союза.

Острая кризисная ситуация со второй серией «Ивана Грозного» миновала. «Мы получили полную возможность переработать вторую серию „Ивана Грозного“, добиваться высокого идейно-художественного качества фильма, мы не были связаны ни сроками, ни затратой средств, — вспоминал Черкасов. — С.М. Эйзенштейн, по-настоящему окрыленный, не переставал думать о переработке второй серии фильма, которая показала бы Ивана IV в зрелом периоде его государственной деятельности». Но работа над фильмом едва теплилась. Здоровье Эйзенштейна ухудшалось. Ему оставалось жить чуть меньше года. Он предчувствовал это. Незадолго до смерти он говорил со своим старым другом оператором Э. Тиссэ о том, кто бы мог продолжить его работу над «Иваном Грозным», снять третью серию так, как он задумал. 11 февраля 1948 года Эйзенштейна не стало.

Черкасов скорбно принял эту утрату. И сразу решил, что лучше всего воздать должное памяти друга — это помочь обрести жизнь его последнему творению, Николай Константинович обратился к своему старому знакомому — режиссеру В. Петрову, — не согласится ли тот вместе с ним взяться за доработку второй серии «Ивана Грозного», чтобы фильм увидел свет.

Вместе с Петровым они сидели в просмотровом зале Министерства кинематографии СССР. Перед артистом возникали до боли знакомые кадры.

Когда в зале зажегся свет, артист и режиссер встретились глазами. Все было ясно без слов: ничего нельзя трогать в этом фильме. Для того же, чтобы вторая серия вышла на экраны, ее надо снимать заново…

Вторая серия появилась на экранах спустя двенадцать лет. Прошедшие годы не состарили ее. И сейчас, когда вокруг нее улеглись бурные страсти, когда прямая расшифровка ее образов потеряла свою сиюминутную злободневность, особенно стало ясно огромное значение «Ивана Грозного» для всего мирового киноискусства.

Сверхблагожелательное отношение к первой серии сразу по ее выходе и драматическая судьба второй серии частично послужили причиной резко противоположного отношения к ним обеим в критической литературе нашего времени. С наибольшей отчетливостью выражено это в книге Н. Зоркой «Портреты». «Вдруг совершается чудо, — пишет критик о второй серии. — Резко, катастрофично и необычайно меняется все разом: характер кадра, игра актеров, стиль и смысл. На месте официального и казенно-парадного зрелища предстает нам совсем другой фильм». Но спрашивается, когда же могло произойти «чудо» и что было его причиной, если многие сцены второй серии снимались одновременно с первой, а некоторые, вообще сначала предназначавшиеся для первой серии, только в процессе монтажа оказались во второй (например, сцены детства Ивана?). О каком «чуде» может идти речь, если Эйзенштейн делал режиссерские разработки характеров действующих лиц и выстраивал непрерывную линию поведения персонажей сразу для всего фильма, а не для каждой серии в отдельности? 31 марта 1942 года Эйзенштейн записывает: «…дрался в парткоме 17 марта за выход обеих серий одновременно…»

Необходимо уточнить: в данном случае речь идет не совсем о тех двух сериях, которые сейчас известны зрителю. В процессе съемок первоначальные планы Эйзенштейна претерпели изменения — материал не умещался в две серии, и фильм должен был стать трилогией, соответственно трем этапам правления Грозного. Для третьей серии режиссер успел снять лишь сцену покаяния и исповеди Ивана, а также несколько кадров «безмолвного похода» на мятежный Новгород. Известная нам вторая серия показывала перепутье Ивана. А в записях Эйзенштейна сохранилось несколько вариантов финала всей картины, и сейчас трудно судить, какое разрешение получила бы основная тема фильма, если была бы снята и третья серия. Возможно ведь и такое, что когда появился бы на экране Иван Грозный, «помолодевший в походе Ливонском на двадцать лет, с развевающимися по ветру волосами и горящими глазами», а в самом финале на фоне бушующих морских валов встал бы лицом к лицу с Петром I, возможно, что снова пришлось бы говорить о «чуде» превращения фильма в «официальное, казенно-парадное зрелище»…

Вокруг фильма «Иван Грозный» и его главного героя по сей день не затухают споры. Если эстетическая ценность картины и образа, созданного Черкасовым, безусловны, то этическая их сторона зачастую подвергается сомнениям.

Нет произведений режиссерского искусства, созданных в

одиночестве. Кем были бы знаменитые постановщики без огромного количества людей, известных и неизвестных, работавших вместе с ними? Наполеонами на острове Святой Елены… «Иван Грозный» — фильм Эйзенштейна, Черкасова, Москвина, Жарова, Кадочникова, Бирман, Кузнецова, Прокофьева, художника Шпинеля, Горюно-ва, второго режиссера Свешникова… Их трудом, радостями, сомнениями, бедами, мелкими и крупными огорчениями, их талантом была в конце концов одержана победа. Незадолго до смерти Эйзенштейн работал над серией очерков «Люди одного фильма» — о тех, кто вместе с ним создавал «Ивана Грозного». Как жаль, что нельзя перечислить все имена!

Исполнение роли Ивана Грозного в театре и кино вывело Черкасова к самым вершинам трагического искусства. Но и мир драмы е его коллизиями и страстями, таящимися в недрах будничной жизни, по-прежнему очень привлекал его. Еще в летние дни 1945 года, когда Черкасов проводил свой отпуск в Пюхя-ярви, он начал обдумывать новую роль. В театре решили поставить чеховского «Дядю Ваню» и предложили Черкасову во втором составе сыграть доктора Астрова (в первом составе Астрова играл Н. Симонов).

Когда-то в институте Черкасов исполнял монолог Астрова, внутренне был готов к встрече с этой ролью и теперь считал ее «своей».

«Дядей Ваней» — первой чеховской постановкой за весь советский период — театр начинал осуществлять переход к послевоенному репертуару. Это совсем не означало отход от военной тематики. Художественное осмысление Великой Отечественной войны советским искусством, по сути дела, еще только начиналось. В ближайшие годы на сценах Москвы и Ленинграда большой интерес вызывали постановки таких пьес, как «Сотворение мира» Н. Погодина (Малый театр), «Мужество» Г. Березко (Большой драматический театр), «Сказка о правде» М. Алигер (Ленинградский театр имени Ленинского комсомола), «Победители» Б. Чирскова (МХАТ и Академический театр имени Пушкина). Огромным успехом пользовалась инсценировка романа А. Фадеева «Молодая гвардия», которая шла во многих театрах страны. Наибольшее признание получила постановка «Молодой гвардии» в Московском театре драмы. Н. Охлопков создал героико-романтический спектакль редкостной выразительной силы.

Но мирное время заявляло о себе явным усилением зрительского интереса к личности, к ее духовной жизни и к стремлениям ее к счастью и любви, к коллизиям обыденного

существования, в том числе и комическим.

Не случайно первой послевоенной премьерой Малого театра стала пьеса А. Корнейчука «В степях Украины». Особенно подошла ко времени пьеса К. Симонова «Так и будет», которую только в Ленинграде в 1945 году поставили три театра. В ней было предчувствие и словно бы надежное обещание счастливой жизни после войны.

Нечто подобное происходило в музыке и музыкальном театре этого времени, за которыми Черкасов следил ничуть не меньше, чем за сценой драматической. Наряду со знаменитой «Ленинградской» симфонией Д. Шостаковича, ораторией Ю. Шапорина «Сказание о битве за Русскую землю», циклом песен В. Соловьева-Седого «Сказ о солдате» в Ленинградской филармонии были исполнены «Симфония Победы» С. Прокофьева, Девятая и Восьмая симфонии Шостаковича. Люди с удовольствием ходили в балет, как на классические постановки, так и на новинки («Золушка» С. Прокофьева, «Весенняя сказка». Б. Асафьева, «Мнимый жених» М. Чудаки).

Чехов на академической сцене не только отвечал потребности ленинградцев в полноте культурной жизни. Постановка утверждала право людей на счастье, и в этом была ее современность.

Черкасов с большим интересом и, как всегда, тщательно работал над своей ролью. Однако он был почти лишен возможности строить сценический образ и обживать его в костюме и гриме, в конкретных условиях мизансцен, в фарватере сквозного действия. За полгода второму составу была предоставлена только одна монтировочная репетиция. Черкасов не успел овладеть даже технической и внешней стороной роли. На сцене он испытывал волнение «не по существу», не мог обрести творческого покоя. Без точного и постоянного ощущения внутреннего действия, развития идеи спектакля он сыграл Астрова эскизно, неуверенно. К тому же режиссура, обоснованно выдвинувшая в центр постановки Ивана Войницкого, а не Астрова (как это было в Московском Художественном театре), мало позаботилась о подыскании последнему своего места — важного и определенного.

Но если бы дело было только в актерской и режиссерской недоработке роли, то едва ли Черкасов отказался бы от нее вообще. Вполне вероятно, что она относилась к тем ролям, которые, по определению самого Черкасова, были ему «противопоказаны».

К тому времени уже отчетливо сформировалась его магистральная личная актерская тема: действенный тип русского

национального характера. Герои Черкасова при всей их индивидуальной неповторимости воплощали в себе активность народа. Как ни сочувствовал он умному и честному Астрову, играть деградацию и бесцельную гибель недюжинной личности, выявлять драматический и философский смысл обыденного существования было ему все же «не с руки». Его определенно тянуло к характерам деятельным, волевым, к людям больших мыслей и чувств, стойкого духа.

Премьера «Дяди Вани», состоявшаяся в феврале 1946 года, принесла большой и заслуженный успех Ю. Толубееву. Его Войницкий покорил зрителей своей одаренностью, интеллигентностью, благородством душевных движений, добротой. Высшая простота игры актера сочеталась с редкостной наполненностью и непрерывностью его сценического существования. Он был главным создателем подлинно чеховской атмосферы на сцене.

Посмотрев спектакль первого состава несколько раз, Черкасов мог убедиться, что его острая, концентрированная реалистическая игра была бы трудносовместимой с предельно простым — «как в жизни» — тоном чеховской постановки.

Так по причинам в основном творческого свойства Черкасов разминулся с театром Чехова. Его сценический герой ближайшего будущего только еще рождался под пером Александра Довженко, писавшего пьесу «Жизнь в цвету». Но любопытное совпадение: подобно Астрову, герой этой пьесы тоже мечтал украсить Россию лесами, превратить ее в сплошной цветущий сад. Только характер его был совсем иным — неукротимым, подвижническим. Остается еще добавить, что постановка пьесы о знаменитом селекционере Иване Владимировиче Мичурине была осуществлена по инициативе Черкасова. После Астрова в Мичурине можно было увидеть деятельный, героический его вариант.

Ранней весной 1946 года Н. Черкасов получил от кинорежиссера и писателя А. Довженко письмо. В нем было несколько строк:

«Дорогой Николай! Посылаю Вам сценарий „Мичурина“. Очень буду рад, если Вы прочитаете его утром. Еще более буду рад, если он Вам понравится. И уже совсем буду рад и счастлив, если он зачарует Вашу душу и Вы скажете: „Пусть будет жизнь в цвету!“

Черкасова увлек образ Мичурина, но по своей занятости ездить сниматься на «Мосфильм» он тогда не мог. На роль Мичурина был приглашен актер Г. Белов. Фильм, отснятый к марту следующего года, из-за многочисленных переделок вышел на экран только в январе 1949 года. Параллельно с работой над

фильмом Довженко переделывал сценарий в пьесу. Узнав об этом, Черкасов не успокоился до тех пор, пока автор в начале 1947 года не передал пьесу «Жизнь в цвету» Театру имени А. С. Пушкина.

Талантливая пьеса, с эффектными лирико-поэтическими монологами и сценами, все же требовала доработки. Мешала дробность картин, оставшаяся от сценария, не были до конца ясны взаимоотношения ряда персонажей. Когда пьеса ставилась, Довженко приехал в Ленинград, чтобы внести в текст нужные поправки. Тогда-то Черкасов и узнал от него, что обыватели городка Козлова называли Мичурина «Иван бешеный». Эта подробность оказалась для актера важной, помогла ему глубже понять характер гениального самоучки.

Роль Мичурина была очень трудоемкой. Исполнитель был занят в 10 картинах из 15. За четыре часа ему надлежало прожить большой кусок жизни — от 40 до 80 лет: годы творчества, побед и всенародного признания. Но также и годы физического увядания, трагических утрат, наступления дряхлости. Черкасову приходилось раз пять перегримировываться, десять раз менять костюм. Это было очень утомительно. Но среди образов русских советских людей, созданных актером, Мичурин стал для него одним из самых любимых.

В последующие годы историко-биографическая пьеса прочно вошла в репертуар театра: «Победители ночи» И. Штока, «Лермонтов» Б. Лавренева, «Они знали Маяковского» В. Катаняна. Но «Жизнь в цвету», бесспорно, лучший спектакль этого жанра, глубоко человечный, истинно драматический, высокохудожественный. Постановка Вивьена передавала суровую поэзию жизни-подвига, отданной своему народу, своей стране. Премьера состоялась в дни празднования 30-й годовщины Октября.

Действие пьесы охватывало период с конца минувшего века до середины 1930-х годов. Великий мастер искусства перевоплощения, Черкасов удивительно органично жил на разных возрастных ступенях своего героя. У него менялись походка, жесты, даже голос, который становился выше и слабее. В создании внешнего образа Мичурина актер отказался от тщательного копирования черт, привычек, характерных особенностей, делал упор не на документальную точность, а на создание духовного портрета великого преобразователя природы. Игра Черкасова была уверенной и смелой. Дряхлость Мичурина, например, он изображал, прибегая к эксцентрике. Художественная убедительность образа была настолько сильной, что бывший ассистент Мичурина, побывавший на спектакле, не мог поверить, что Черкасов никогда в жизни не видел Ивана

Владимировича.

Актер создал сложный и своеобразный характер естествоиспытателя-самородка, в котором фанатическая одержимость и бесстрашие одиночки, воюющего не только с косной обывательской средой, по и с «косностью» природы, сочетается с точным расчетом, холодной волей, а глубокий философский ум — с пылкой мечтательностью. В общении черкасовский Мичурин колюч, резок, а то и жесток даже со своими близкими. Но эти сросшиеся с ним свойства были выработаны им, чтобы двигаться к далекой цели, чтобы «служить дальним». Так он называет свой труд ради будущих поколений — тех самых мальчишек, которые, не ведая, что творят, пробираются в его сад и рвут уникальные плоды-гибриды. Но временами забота спадает с его лица, зритель видит доброго и нежного человека, нуждающегося в понимании и душевной поддержке.

Одна из самых сильных сцен в спектакле — смерть жены Мичурина. Александра Васильевна в исполнении Н. Рашевской являла воплощение лучших черт русской женщины. Актриса играла не только любящую жену, заботливого друга, но и верного помощника в творчестве. Преданная спутница Мичурина разделяла его научные идеи и мечты о будущем. Александра Васильевна, подобно «голубице» Марковне, жене огнепального протопопа Аввакума, изведала все тяготы и невзгоды тернистого пути своего неукротимого мужа. Свершая тихий подвиг жизни, она светилась душевной красотой. И когда Мичурин видит, что его Саша умирает, он, преисполненный горя, осознает, что она слишком мало видела с ним счастья: «Я всю жизнь принадлежал деревьям…»

В исполнении Черкасова Мичурин производил впечатление гениального человека. В известной мере его «морозостойкими творениями» были и тихая Александра Васильевна, и его работник Терентий, которого с большой жизненной правдой играл Ю. Толубеев.

Черкасов — Мичурин и Толубеев — Терентий образовали интереснейшее сценическое сочетание: внешне контрастное, но в сути единое. Поначалу Терентий, босой, нечесаный, кажется существом дремучим. Он служит Мичурину нехотя, осуждает «безбожные» опыты. Но крестьянский инстинкт, «власть земли» (в самом высоком смысле) привязывают его к делу Мичурина. Правда, однажды во хмелю по наущению недругов Мичурина он поднял «бунт» против хозяина-«антихриста», но наутро, мучаясь от стыда и вины, искренне заявил: «Я решил, что ежели страдать, так вместе с вами до конца».

Во второй половине спектакля, действие которой относилось

к советскому времени, происходило «распрямление» Терентия. Он становится подлинным помощником Мичурина. Толубеев талантливо раскрывал в Терентии черты народного характера: стихийную силу, нравствен» ную чистоту, большие духовные потенции. В спектакле он стал полномочным представителем крестьянской России, поддержавшей Мичурина в его трудах и разделившей его полуутопическую мечту о «виноградном рае» будущего. И когда пришел последний час Терентия, он принимает смерть с эпическим спокойствием, с сознанием правильно прожитой жизни. Он лежит под деревом, важный и благостный. Целуя ему руку, Мичурин говорил: «Умер неосуществленный русский ученый».

Спектакль больших идей, высоких чувств, выдающихся актерских работ был, однако, довольно холодно встречен критикой. Апологетов бесконфликтности пугала суровая правда колючего характера Мичурина и его жизненного пути. Им недоставало утешительного финала, открыто оптимистической патетики. Сильно, интересно решенная поэтическая сцена воспоминаний, когда Черкасов на какие-то мгновения преображался и в старике проглядывал молодой Мичурин, была сочтена «мистикой». В десятки раз сыгранном, отлаженном спектакле пришлось «устранять недостатки».

Вторая редакция была показана в феврале 1949 года. Спектакль обмелел, стал эмоционально беднее. Мужественный трагизм страстотерпца науки Ивана Мичурина, отождествленный с пессимистическим нытьем, был смягчен, приглушен. Но и в таком виде «Жизнь в цвету» волновала зрителей, оставалась крупным явлением театральной жизни. Личность Мичурина, «человека земли», выходца из народа, сверкала в спектакле гранями русского национального характера в его волевом, до одержимости, неукротимо действенном варианте.

Сила русского человека, как с огромной убедительной силой доказывал Черкасов образом Мичурина, не «в самоутверждении», не в конструировании своей личной жизни и даже не в разовом героическом деянии, а в самоотверженном служении России, своему народу, в подвижничестве всей жизни, полной неустанного труда, невзгод и трагических утрат.

Тема национального характера, варьировавшаяся также в образах Терентия и Александры Васильевны, получала в спектакле мощное звучание.

Утверждение русского характера в его героико-созидательном выражении обладало огромной идейно-политической значимостью. Расистские теории, несмотря на поражение фашистской Германии, вновь оживали в связи с

начавшейся «холодной войной». Русский народ в них изображался клеветнически. За ним отрицалась роль действующего лица истории. Ему вновь отводилась участь некоего пассивного питательного субстрата для жизнедеятельности других, «избранных», национальных организмов.

Когда окончилась мода на биографические пьесы и кинофильмы, спектакль сошел со сцены. Это была большая потеря для зрителей и театра. Мичурин — выдающееся творение артиста и истинно черкасовский герой: человечный и мужественный, с «кремнем» внутри, преданный большой благородной идее. Черкасов не отрекался от своего творения и говорил: «Я любил играть в „Жизни в цвету“ и считал, что образ Мичурина — наиболее значительная моя работа в театре».

В первых послевоенных созданиях Черкасова стала очевидной и закрепилась одна его актерская особенность: чем значительнее, масштабнее был изображаемый им персонаж, тем он интереснее и талантливее играл. То было обретением эпического художественного мышления, столь редкого даже среди самых больших артистов.

Процесс перевоплощения, чрезвычайно привлекавший Черкасова, был для него также и своеобразным познавательным процессом. Воплощение больших личностей давало актеру возможность понять, почувствовать, а затем и выразить важные закономерности духовной жизни народа. «Лучшие достижения нашего театрального искусства возникли тогда, — был убежден Черкасов, — когда их авторы широко и полно осваивали не только мир чувств своего героя, но и большой мир, в котором протекает жизнь этого героя». Этим миром для Черкасова была Родина.

На одном из представлений «Жизни в цвету» в антракте к Черкасову зашла Серафима Германовна Бирман. Он сидел усталый, весь в поту. Актриса опустилась перед ним на колени.

— Коля, ведь вы не мудрый в жизни, откуда вы взяли такую мудрость для Мичурина? — спрашивала Бирман. — Ведь вы добрый — откуда вы заимствовали его безжалостность? Откуда вы заимствовали его стремление к открытию, его святое бешенство?

Взволнованная огромным впечатлением от игры Черкасова, она не могла скрыть своих слез…

«Самый политический актер нашей эпохи»

17 июня 1950 года в газете «Советская культура» была напечатана статья Н.К. Черкасова. Артист отмечал то, что он сам считал главным в своей жизни: «Мне очень радостно сознавать, что моя личная творческая биография связана с образами великих людей России».

Начало было положено фильмом «Депутат Балтики», когда прототипом черкасовского Полежаева явился выдающийся русский ученый К.А. Тимирязев. Затем последовали воплощенные артистом Александр Невский, Петр I, Иван IV.

После войны Черкасов продолжает свой гигантский и уникальный труд. Он воссоздает на сцене фигуру «преобразователя природы» И.В. Мичурина. В 1949 году артист возвращается к работе над образом Горького (фильм «Академик Иван Павлов»). В этом же году он снимается в заглавной роли в фильме «Александр Попов», повествующем о жизни и деятельности замечательного ученого. В начале пятидесятых годов Черкасов в кино дважды воссоздает личность знаменитого критика и многогранного деятеля русской культуры В. Стасова.

В послевоенные годы историко-биографический жанр занял ведущее положение и в театре и в кинематографе. В современной критике к этому периоду советского искусства преобладает весьма холодное отношение. К сожалению, действительно этот жанр в кино знает немало примеров упрощенной трактовки роли личности в истории. Во многих фильмах конца сороковых — начала пятидесятых годов герой зачастую выглядел неким сверхчеловеком, никогда не ошибающимся, все провидящим и стоящим неизмеримо выше окружающих его людей. Поэтому в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов возникает естественная отрицательная реакция на подобные выхолощенные, парадные картины. Сурово пересматриваются принципы изображения положительного героя в исторических фильмах. Безоговорочному осуждению подлежат схематизм, шаблонность и идеализация исторических персонажей.

Историко-биографический жанр открывал большие возможности для драматургов, постановщиков и исполнителей. И с ним были связаны крупные достижения советского искусства и прежде всего искусства актерского. Крупными актерскими достижениями были отмечены фильмы «Жуковский», «Белинский», «Нахимов», «Пирогов» и многие другие. (Кстати, в

фильме «Пирогов» Черкасов сыграл эпизодическую роль купца Лядова. Этот маленький шедевр еще раз подтвердил удивительную многогранность черкасовского дарования. В несколько экранных минут уложился блистательно сыгранный переход от дикого, дремучего самодурства разгулявшегося купца к его униженности. Это был законченный персонаж «театра Островского».)

Фильм «Александр Попов» должен был не только рассказать биографию ученого, но и разъяснить зрителю суть свершенного Поповым открытия. Сам Черкасов определял жанр этого фильма как историко-научно-просветительный. В картине проявились некоторые отрицательные черты, свойственные биографическим произведениям того времени. Так, удивительно фальшиво выглядел в сцене заседания физико-химического общества Д.И. Менделеев.

Мелодраматическим злодеем казался Маркони. Можно было пожалеть А. Борисова, которому в роли ассистента Попова приходилось только слушать и восхищенно соглашаться. Все это были издержки жанра.

Главным достоинством картины было исполнение роли Александра Степановича Попова Черкасовым. Артисту удалось передать процесс рождения и развития мысли ученого. В исполнении Черкасова Попов был удивительно целеустремленным человеком, скромным, немного не от мира сего, но твердым и принципиальным и очень привлекательным.

Работая над образом Попова, Черкасов обращался к различным источникам, встречался с людьми, хорошо знавшими ученого, настойчиво допытывался, каким же он был.

— Да никаким… Самым что ни на есть обыкновенным человеком, — отвечал артисту один из старейших ленинградских ученых, профессор М.А. Шателен.

Казалось, что исполнителю не за что «зацепиться» в характере Попова. Ровный, спокойный, сдержанный человек, он не обладал страстным темпераментом и бросающейся в глаза индивидуальностью таких ученых, как И.П. Павлов или К.А. Тимирязев. Но чем ближе артист знакомился с личностью Попова, тем больше, как он сам говорил, «влюблялся» в этого скромного человека. Стремясь преодолеть несовершенство сценария, Черкасов сам придумывал некоторые сцены. Так родился эпизод, когда Попов впервые видит в иностранном журнале опубликованное за подписью Маркони описание радиоустановки. Горькие чувства овладевают ученым, он отбрасывает журнал, выходит на улицу и идет по окутанному туманной мглой Кронштадту…

— Я полюбил Попова и свою работу над воплощением его облика, — рассказывал Черкасов после окончания съемок. — Если во всех моих прошлых работах я встречался в театре и в кино с динамически развивающимися образами, с яркими самобытными характерами, позволяющими широко пользоваться пластическими и интонационными средствами, то в работе над Поповым я понял, что должен локализовать все мои возможности, чтобы строить образ на динамике мысли (и только мысли) великого ученого.

Почти одновременно с «Александром Поповым» Черкасов снялся в фильме режиссера Н. Лебедева «Счастливого плавания!» в роли воспитателя нахимовского училища капитана Левашева. Кое-кто из друзей советовал Черкасову отказаться от этой роли, поскольку в сценарии она была выписана несколько схематично и герой не обладал острой характерностью. Но Черкасов справедливо полагал, что его многолетнее общение и дружба с моряками Балтийского флота помогут в работе над образом Левашева — боевого морского офицера.

В фильме Левашев — строгий, подтянутый, сдержанный и немного загадочный. Это не, суетливая нянька, а настоящий воспитатель будущих командиров флота. Но за суровой внешностью скрывается огромная любовь к детям, родители которых погибли во время войны, и самое главное — удивительный педагогический такт.

Такой Левашев поразил воображение тысяч мальчишек. «Уважаемый товарищ Черкасов!.. Мне очень понравился Левашев в вашем исполнении. И хотя я не нахимовец (я учусь в суворовском училище) и не совершал героических дел, я непременно хочу стать таким же смелым, умным, симпатичным офицером, как офицер Левашев… Великое спасибо от нас, суворовцев. С горячим комсомольским приветом Юрий Дзалаев». После выхода на экраны фильма «Счастливого плавания!» Черкасов начал получать множество трогательных писем со всех концов Советского Союза. Некоторые ребята писали просто: «Ленинград. Нахимовское училище. Капитану III ранга Левашеву. Прошу принять меня в вашу роту…»

Еще шли съемки «Счастливого плавания!» и «Александра Попова», когда Черкасов получил приглашение от режиссера, с которым он уже работал прежде, — Г. Рошаля, сняться в его новой картине «Мусоргский» в роли Стасова. Личность замечательного деятеля русской культуры привлекала Черкасова своим могучим общественным темпераментом, яркой

талантливостью. Соблазняла артиста и сама музыкальная стихия фильма. Трудно было выбрать на роль музыкального критика и идейного вдохновителя «Могучей кучки» кандидатуру лучшую, чем Черкасов, не мыслящий своей жизни без музыки, тонко ее понимающий.

На «Мусоргском» собрался прекрасный актерский коллектив. Главную роль исполнял товарищ Черкасова по театру А. Борисов. Вновь встретился Николай Константинович с Л. Орловой, игравшей певицу Платонову.

«Когда Николай Константинович входил в павильон, его сразу же как будто пришивали к роялю, — вспоминает автор сценария „Мусоргского“ А. Абрамова. — Он играл все — Шопена, Скрябина, Чайковского. На редкость музыкальный человек… Он жил в образе Стасова, находил для него все новые и новые краски. И мне все время хотелось увеличить его роль, дать ему еще и еще сцены, чтобы этот прекрасный актер играл как можно больше. Меня останавливали, говорили, что так же невозможно. И все-таки его сцена в суде всех побила…»

Физической и духовной мощью веяло от всего облика Стасова, когда он произносил свою знаменитую речь в суде:

— Чего мы хотим? Самобытного, русского реалистического искусства!.. Русский народ испокон века любит песню, широкую и мудрую, как сама природа нашей бескрайней земли! Негоже наследникам Глинки и Даргомыжского бить поклоны у чужих порогов! Мы ввели нашу правдивую русскую песню в светлую горницу искусства!.. Мы удесятерим свои силы, постигнув ее. Она уже звучит в наших операх и симфониях. Мы оснастим ее новыми крыльями. Лети вперед! Зови вперед! К тем неминуемым временам, когда в раздолье и счастье запоет наш народ! И услышат его во всех отдаленных уголках земли, и возрадуются!..

Ключом к роли Стасова артист избрал слова Горького, сказанные после смерти критика: «Вот человек, который делал все, что мог, и все, что мог, сделал…» Страстный трибун, горячий защитник русского национального искусства — таким был Стасов в исполнении Черкасова.

Уже во время съемок стало очевидно, что роль композитора Мусоргского — огромная творческая удача А. Борисова. Николая Константиновича, всегда очень чуткого и доброжелательного к успеху товарищей, по работе, это обстоятельство не только радовало, но и вдохновляло. Его радостное горение передавалось и другим участникам съемки.

«В съемочном коллективе Черкасов добровольно брал на себя ответственность за творческое состояние артистов, — рассказывает исполнитель роли Римского-Корсакова А. Попов. —

А сохранить это состояние в процессе съемки очень трудно из-за постоянных перерывов. Черкасов использовал эти часы для репетиций, он пытался отыскать какие-либо новые детали к образу своего героя и делал это всегда интересно, невольно вовлекая в эти поиски и партнеров».

Если в кино в первое послевоенное десятилетие Черкасов снимался достаточно часта, то новых ролей в театре прибывало мало. Фильм связывал только на время съемок. В спектакле же надо было регулярно играть. Он это и делал: в «Великом государе», который по нагрузке стоил пяти ролей, в очень утомляющем его спектакле «Жизнь в цвету», в возобновленных «Борисе Годунове» и «Ревизоре». На большее в сутках просто не хватало времени.

За десять лет «Великий государь» прошел более 400 раз, его видели сотни тысяч людей. Игра Черкасова притягивала и потрясала зрителей Ленинграда, Москвы, Риги и оставляла впечатление на всю жизнь. Несмотря на дивную акустику зала в Театре имени Пушкина, роль требовала большого и длительного голосового напряжения. Она не только сильно утомляла Черкасова физически (недаром он говорил, что в течение спектакля актер тратит столько же энергии, сколько лесоруб за один день), но и пагубно сказалась на его дыхательной системе. В «Великом государе» у него не было замены, и, чтобы не срывать спектакля, он выходил на сцену, даже будучи больным, а несколько раз с высокой температурой. В этой роли он узнал состояние, когда нечем дышать.

Когда Вивьен весной 1949 года заново ставил «Бориса Годунова», сцена «В корчме» вошла в спектакль почти без изменений. В многократном концертном исполнении она была отшлифована Черкасовым и Гороховым и последний раз была разыграна на сцене театра совсем недавно — на памятном вечере по случаю 112-й годовщины со дня смерти А.С. Пушкина — 20 февраля. Несмотря на участие Симонова (Борис), талантливую игру Борисова (Самозванец), новая постановка «Бориса Годунова», показанная зрителям в начале июня, отдавала академическим холодом, была мало овеяна духом современности. Что касается Черкасова, то теперь на фоне его «серьезных» ролей огромное комедийное дарование актера стало особенно очевидным. Осторожный упрек в печати, что Варлаам создан якобы слишком резкими для этого спектакля приемами, невозможно было подкрепить ссылкой на пушкинскую трагедию. Как и в прежней постановке, сцена «В корчме» всегда вызывала бурное оживление зала.

После войны Черкасов часто ездил за границу. Где он только

не побывал: страны народной демократии, Скандинавия, Франция, ФРГ, Англия, Испания, Америка, Китай и Индия. Авторитетный представитель советского искусства, актер выступал на международных форумах с призывом к миру, нес правду о делах и стремлениях советских людей.

В качестве члена Советского комитета защиты мира Николай Черкасов осенью 1950 года летал в Хельсинки, где участвовал в работе II Финского национального конгресса сторонников мира. Накануне открытия конгресса он выступал на многочисленном митинге, проходившем на площади Сууртори. Поднявшись на украшенный флагами грузовик, который заменял трибуну, он увидел впечатляющую картину.

Был вечер, стояла прохладная, ветреная погода… На площади, вмещавшей свыше пятнадцати тысяч человек, выстроились жители столицы, пионеры в зеленых рубашках и красных галстуках, девушки и юноши — члены молодежной организации. Яркое пламя многочисленных факелов освещало лица собравшихся и придавало праздничный вид красивой площади Сууртори.

Гулкое эхо далеко разносило слова Черкасова о дружеских чувствах советских людей к трудолюбивому финскому народу, о единстве их стремлений к миру.

После окончания конгресса Черкасов совершил большую поездку по Финляндии. Полпред советского искусства дал около двадцати творческих вечеров, много беседовал с представителями финской интеллигенции и трудящихся.

Той же осенью Черкасов ездил в Варшаву на II Всемирный конгресс сторонников мира. Представительный форум посланцев 80 стран проходил в гигантском зале «Дома слова польского». На открытии конгресса в зале звучал «Полонез» Шопена. А вечером состоялся большой митинг, который завершился праздничным фейерверком. В течение нескольких дней Черкасов в составе советской делегации (в нее входили Л. Космодемьянская, А. Маресьев, А. Сурков, Б. Полевой, А. Фадеев, Т. Хренников, Д. Шостакович и другие) участвовал в заседаниях конгресса, в выработке программы действий по предотвращению войны, запрещению атомного оружия и завоеванию прочного мира. В эти дни Черкасов по-новому проникся чувством ответственности за судьбу дела, важнее которого тогда не было.

В Варшаве у Черкасова состоялось много интересных встреч, новых знакомств. Николай Константинович подружился тогда с французским физиком Фредериком Жолио-Кюри. Их взаимная симпатия возросла еще больше, когда выяснилось, что оба они — страстные рыболовы.

Из всех стран, где побывал Черкасов, самое большое впечатление на него произвела Индия. О ней он даже написал книгу путевых заметок. Вместе с кинорежиссером В. Пудовкиным их пригласили туда на фестиваль советских фильмов, начинавшийся 31 декабря 1950 года.

За сорок дней они успели посетить Бомбей и Дели, Калькутту, Мадрас и другие города этой удивительной страны. Пересекая Индостан с запада на восток и с севера на юг, они проделали тысячи миль самолетом, поездом, а в основном автомобилем. Это было очень утомительно, но именно на дорогах Индии Черкасов ближе всего познакомился с жизнью трудолюбивого мирного народа: с земледельцами, рыбаками, ремесленниками и торговцами, с представителями разных каст, народностей и племен.

Черкасов и Пудовкин были первыми посланцами советского кино в Индии. На встречах с деятелями искусства, на митингах, перед демонстрацией фильмов они рассказывали об успехах коммунистического строительства в СССР, отвечали на многочисленные вопросы. Отвергая клевету империалистической пропаганды и местной реакции, изображавших нашу страну агрессивным казарменным государством, в котором существует якобы лишь строго регламентированное искусство, они говорили о стремлении народов СССР к миру, о положении художника и о развитии искусства в советском обществе.

В недавно завоевавшей независимость Индии тогда решался вопрос о путях ее социального и экономического развития. Крайние консерваторы и сторонники буржуазного прогресса пытались опорочить пример Советского Союза, обладавший огромной притягательной силой для широких демократических слоев индийского общества. Как и в творчестве, в своих выступлениях Черкасов умел так воздействовать на умы и души людей, что слушатели и не замечали, когда непринужденная беседа об искусстве касалась важнейших политических проблем. Даже сама личность актера, человека открытых мыслей, доброго сердца, веселого и общительного, как нельзя более подходила к роли парламентера культурного сближения двух великих народов.

Во время этой поездки у Черкасова было много импровизированных выступлений на вечерах с монологом Дон Кихота (из постановки 1940 года), со стихами, призывающими к миру, с баснями Крылова, с игрой на рояле (из Мусоргского, Римского-Корсакова, Глазунова), а однажды в завершение необыкновенно дружеской встречи — даже с фокусами, имевшими шумный успех, и не где-нибудь, а на родине факиров!

Этот живой, высокий, худощавый «руси» очень нравился индийцам.

На листках календаря был январь 1951 года. Но в Индии время часто казалось невластным, ощущение сегодняшнего дня куда-то исчезало. Это состояние Черкасов испытывал перед совершенной красотой построек Тадж-Махала и при встрече с лесным племенем тодди, умеющим гипнотизировать животных, перед чудом древних пещерных храмов Эллоры и Аджанты и в городе священных обезьян, на берегу вечного Ганга, в долине Джумны, где пылали погребальные костры. И все же, когда Черкасов побывал на 10-тысячном митинге прогрессивных организаций Мадраса, он поверил, что Индия накануне больших перемен. Ему стало ясно, что рикши, дети-рабочие, «неприкасаемые», тысячи бездомных и нищих в каждом городе, ночующих прямо на земле под жалким тряпьем неподалеку от сказочных дворцов магарадж и английских банков, — все, что вызывало глубокое сострадание и одновременно возмущение в душе советского человека, — это уже вчерашний день Индии, сбросившей цепи колониального рабства.

Интерес к своему северному соседу, возглавлявшему мировой лагерь социализма, был в Индии очень большим. Фестиваль советских фильмов проходил с огромным успехом. Черкасов и Пудовкин, налаживая и осуществляя культурное общение с интеллигенцией Индии, заметно способствовали начинающемуся упрочению дружбы Двух великих народов, жизненно необходимой не только для них, но и для мира во всем мире. «Они доказали в течение ˆсвоего визита в Индию, — писал о советской делегации журнал „Блитц ньюс мэгэзин“, — что можно построить мост доброй воли и взаимопонимания через реку предубеждений, непонимания и полной ненависти пропаганды поджигателей войны».

В Бомбее на митинге, устроенном прогрессивными творческими организациями города и проходившем в кинотеатре «Эксцельсиор», присутствовал премьер-министр Индии Джавахарлал Неру. Для гостей из России церемония надевания венков из роз, которую они уже не раз проходили, оказалась не из простых: на каждого досталось по четырнадцать венков!

Домой Черкасов возвращался через Каир — Рим — Прагу, тем же кружным путем, которым летел в Индию. Прямое воздушное сообщение было закрыто из-за бушевавших над Гиндукушем метелей. Оба раза в Риме у Черкасова оказалась возможность познакомиться с достопримечательностями «Вечного города» и его окрестностей. После Индии он иными глазами смотрел на камни Колизея и на шедевры галереи Уффици во Флоренции.

Он теперь был убежден, что Индия с ее полумиллиардным населением в будущей судьбе мира сыграет роль более значительную, чем самые крупные из государств Западной Европы.

Когда командир самолета вошел в салон и сказал: «Товарищи, граница пересечена, я поздравляю вас, вы на родной земле», Черкасов припал к стеклу иллюминатора лбом и замер…

Весь 1951 год, а затем и 1952-й Черкасов провел в поездках.

Поездок было даже слишком много. Они отнимали массу времени и сил. Бывало, маститые коллеги выражали ему свое недоумение: почему он не тяготится своими многочисленными общественными обязанностями? Но он и помыслить не мог о том, чтобы хоть как-то уклониться от участия в прямой борьбе за те великие идеи, которые утверждал в своем творчестве. Он полагал, что «между внутренним миром актера и внутренним миром близких ему по душе героев нет и не может быть большого водораздела». Черкасов говорил: «Круг наиболее любимых образов, определивших мою творческую программу в искусстве, вместе с тем помогал мне, как бы сопутствовал мне в моей общественной деятельности борца за мир и дружбу между народами, за светлые идеалы передового человечества».

Это единство в Черкасове художника и гражданина было замечено и обсуждалось зарубежной печатью, называвшей его «самым политическим актером нашей эпохи». Даже те буржуазные газеты, которые придавали этому понятию осуждающий смысл, были вынуждены признать выдающийся талант актера-коммуниста. Он стал одним из самых известных и почитаемых представителей советской культуры за пределами нашей Родины. С полным правом заявлял Черкасов перед зарубежной аудиторией:

— Я никогда не играл ролей, призывающих к грабежу, убийству или разврату. За всю свою жизнь мне ни разу не пришлось со сцены или экрана подстрекать зрителей к изменам и предательствам, к подлым, черным делам. Никогда ни в чьих интересах ни мне, ни моим товарищам не приходилось унижать историю и искусство, облекая в соблазнительные формы гнусные человеконенавистнические идеи.

При непомерной занятости Черкасов не любил спешить, а тем более опаздывать. Его рабочий день был упорядочен, рассчитан буквально по минутам. Но после особенно напряженных недель,

заполненных репетициями, съемками, спектаклями, общественными заседаниями, шефскими поездками для встреч со зрителями, он, бывало, так уставал, что чувствовал: отдых дома, в городе, не восполнит его сил. И старался хоть на несколько часов выбраться на природу.

Еще более уставал Черкасов в частых заграничных поездках. Его живой и доброжелательный интерес к людям, иным странам не притуплялся. Он легко осваивался всюду — будь то в Азии, Европе или Америке, много и охотно общался с деятелями культуры и искусства. Но, энергичный и выносливый, он уставал в странах капитала не столько от хронических недосыпаний, нервных и физических перегрузок, сколько от общего образа жизни, который, хоть и не касался его прямо, был ему чужд и неприятен. Черкасову постоянно хотелось вмешаться, пресечь явную несправедливость, призвать одних к совести, других — к борьбе. Недаром же Дон Кихот сопутствовал ему всю жизнь.

Едва отоспавшись с дороги, Черкасов отправлялся, как подсказывал календарь, на Лосевские пороги Вуоксы ловить лосося, или в Лахтинские разливы посидеть в шалаше с подсадной уткой, или в леса — на охоту с гончими. Но бывали ведь и «мертвый» сезон, и затяжное ненастье, а чаще — просто недостаток времени, когда даже выезд на дачу в Пюхя-ярви не имел смысла: не станешь же тратить пять часов на дорогу в оба конца, чтобы провести день в нетопленном доме.

Нужна была дача неподалеку от Ленинграда. И в 1952 году Черкасов, получив гонорар за книгу «Записки советского актера», купил сборный щитовой дом и построился на Карельском перешейке в дачном поселке Комарово, у лесистого склона, уходящего к Финскому заливу. Поездом туда можно было добраться меньше чем за час, машиной — еще быстрее. Если открыть окно, из которого было видно море, в дом врывался тугой ветер, шум сосен. Здесь Черкасов, болезненно чуткий к запахам гари и пыли, чувствовал себя заметно лучше, чем в городе. Особенно любил он жить здесь поздней осенью и зимой, когда во время утренней прогулки с собакой по берегу залива или по лесу можно было не встретить ни души. Здесь меньше тревожил телефон и хорошо работалось над очередной ролью, над статьей или докладом.

Но долгое затворничество не для Черкасова. Как и б квартиру на Кронверкском проспекте, в его загородный дом хорошо знали дорогу не только ленинградцы, но и москвичи, и даже зарубежные гости.

Когда Черкасову удавалось заполевать какую-нибудь дичь или поймать красавца лосося, он звал к себе ближайших

знакомых и друзей. Желанным гостем был Д. Шостакович, который до переезда в Москву жил в Комарове на даче по соседству. Всегда рад был видеть Черкасов и Е. Мравинского. Хозяин не ревновал своего друга, который садился рядом с Шостаковичем и большую часть вечера разговаривал с ним только о музыке. Ставя себя на место дирижера, под управлением которого вот уже более 15 лет исполнялись все новые большие произведения композитора, он понимал, что вел бы себя так же. Черкасов заинтересовался Шостаковичем еще в 1926 году, когда услышал его Первую симфонию. После Пятой симфонии (в 1937 году), в которой раскрывался богатый внутренний мир советского человека, музыка Шостаковича вошла в духовную жизнь актера. Седьмая симфония («Ленинградская»), впервые услышанная Черкасовым в годы войны в Новосибирске, буквально потрясла его. Произведением «титанической силы» считал он и Одиннадцатую симфонию («1905 год»), о которой написал рецензию, опубликованную в газете «Правда» (ноябрь 1957 года).

Поддерживая застольную беседу, Черкасов, однако, точно зцал, когда он без особого усилия завладеет вниманием всех без исключения. Это происходило, когда он начинал делиться впечатлениями от зарубежных поездок. Его гостей рассказом о заграница было не удивить. Он этого и не собирался делать, а давал своеобразный маленький концерт с показом. Несколькими штрихами — голосом, мимикой, жестом — Черкасов, создавал мгновенные наброски портретов европейских знаменитостей экрана и сцены: Жана Габена, Марселя Марсо, Жерара Филипа, Лоуренса Оливье, а то и политических деятелей, например де Голля. Эти лаконичные и точные «рисунки» были результатом не подражательных наклонностей актера, а постоянной синтезирующей работы художника.

Черкасов с удовлетворением замечал, как Шостакович, прервав разговор, внимательно смотрит на него, поправляя пальцем сползающие очки с толстыми стеклами. Черкасовские комические и драматические «истории» и «сюжеты» можно было слушать без конца, так интересны они были. Чувствовалось, что актер не коллекционирует занимательные факты, а особым образом, талантливо видит мир и людей: в действии, в сценах, в характерах.

Своего «концерта» тактичный хозяин, однако, не затягивает. Во время паузы перед кофе Черкасов, попыхивая папиросой, завязывает общую беседу о современном западноевропейском искусстве. И вот уже обычно немногословный Дмитрий Дмитриевич делится своим мнением о творчестве английского композитора Бенжамина Бриттена. Разговор расширяется,

переходит на театр, живопись. Евгений Александрович со свойственной ему глубиной и точностью мысли высказывал свое мнение о природе и судьбе абстракционистского искусства. Не слишком ли односторонняя получается картина? Нет, Черкасов не спорит, он только замечает, что, какой бы кризис ни переживало искусство Запада, гуманистическая струя в нем не исчезает. Недавно ему во Франции довелось видеть выставку скульптора Джакометти — под открытым небом на зеленой траве. Неимоверно вытянутые, тонкие, бесплотные фигуры казались беззащитными, но в них чувствовались духовная стойкость и благородство.

Разговор затягивался допоздна. Рано от Черкасовых уйти было невозможно.

Весной 1951 года Черкасов выехал во Францию на IV Международный кинофестиваль в Канне. Советский Союз участвовал в нем впервые. После просмотра фильма «Мусоргский», проходившего при переполненном зале, вмещавшем более полутора тысяч человек, зрители долго аплодировали советским артистам.

На творческих вечерах Черкасова, устраивавшихся обществом друзей Советского Союза, на всех встречах со зрителями, с неизменным успехом проходивших в Ницце, Марселе и Париже, демонстрировались фильмы «Депутат Балтики», «Александр Попов», «Академик Иван Павлов». Черкасова приветствовали крупнейшие мастера искусства и культуры Франции.

В городке Валлорисе, в двадцати километрах от Канн, жил Пабло Пикассо. Черкасов побывал у него. Художник показывал картины, альбомы, керамику — свое новое увлечение.

Заезжал Черкасов и в Монако. С интересом осмотрел богатейший океанарий, где плавали диковинные рыбы, заглянул в казино.

На прощальном вечере в Париже, устроенном для советской делегации обществом «Франция — СССР», Фредерик Жолио-Кюри подарил Черкасову спиннинг, взяв с него обещание прислать фотографию первой же выловленной щуки. Но, как ни горел Черкасов желанием обновить прекрасный спиннинг с безынерционной катушкой, это удалось ему не скоро.

Вернувшись из Франции в июне, Николай Константинович зашел к матери. Она чувствовала себя хорошо. И Черкасов отправился в Киев, где проходили гастроли Театра имени Пушкина. Но 17 июня он получил телеграмму о смерти матери и сразу же вылетел в Ленинград.

Анна Адриановна страдала аритмией сердца. Но недомогания и приступы ото всех старалась скрывать. В свои 70

лет она была бодрой и жизнерадостной и еще похаживала в театр. Она гордилась славой своего первенца, его общественным положением. Второй ее сын — Константин, переехавший еще до войны в Москву, тоже был «на хорошем месте», занимал довольно крупный пост в Министерстве морского флота СССР. Подрастали внуки — один в Ленинграде, два — в Москве. Жила она последние годы в достатке и покое.

А 10 июня у нее случился удар. Секретарь Черкасова собрал консилиум. Состояние больной было признано тяжелым…

Анну Адриановну отпевали в Никольском соборе. Все стояли со свечами. Черкасову у гроба матери не в чем было себя упрекнуть: он любил и почитал ее, заботился о ней. Но его не покидало ощущение, что она заслуживала значительно больше внимания и ласки, чем видела от него. На Охтенском кладбище, среди яркой зелени и птичьего щебета, он стоял над разверстой могилой и думал о том, что остался самым старшим в черкасовском роду и скорее всего на очереди теперь он. По известной примете сложив годы жизни родителей и сумму поделив на два, он «узнал» свой век — 61 год. Оставалось 14 лет жизни. Что ж, не так уж и мало, но нужно торопиться, еще столько он не успел сделать…

Неожиданная поездка в Румынию в октябре немного развеяла глубокое горе Черкасова. Целый месяц он в составе советской делегации знакомился с жизнью и искусством дружеской социалистической страны.

А вскоре начались гастроли Театра имени Пушкина в Польше. Черкасов не участвовал в гастрольных спектаклях — был занят в концертной программе. Актер читал монолог Грозного из «Великого государя», исполнял с Борисовым сцену «В корчме», со Скоробогатовым — диалог Ленина и Горького из пьесы «Ленин в 1918 году».

За двадцать дней гастрольная труппа, состоявшая из 162 человек, побывала, кроме Варшавы, у горняков во Вроцлаве, где среди развалин чудом уцелел театр, в древнем Кракове, в Катовицах.

В тридцати восьми километрах от Катовиц — Освенцим. Черкасов поехал туда, чтобы своими глазами увидеть лагерь смерти. От него осталось жуткое, тягостное впечатление. Трагедия славянской страны, понесшей во время войны огромные жертвы, болью отозвалась в сердце Черкасова. Но он увидел стройки новой, демократической Польши, возрождающиеся из руин и пепелищ города, услышал слова признательности за огромную помощь, которую Советский Союз оказывал братской стране.

Черкасов много общался с польскими актерами, участвовал в беседах и конференциях, двенадцать раз выступал в концертах на фабриках и заводах, провел девять творческих встреч со зрителями. Своим трудом актера, своим талантом он помогал сближению двух родственных народов.

Гастроли Театра имени Пушкина стали большим событием в культурной жизни Польши тех лет. «Мы узнали, — отмечалось в польской прессе, — как сильно, как неразрывно переживание артистическое может быть соединено с задачами политическими».

После концертов Черкасова и демонстрации фильмов с его участием известность актера в Польше росла с каждым годом. Он становится там настолько популярным, что спустя несколько лет, в мае 1959 года, его творчеству посвящается специальная научная сессия. Она проходила в Варшаве в помещении Общества польско-советской дружбы, в клубе Объединения польских актеров, в Краковской академии изящных искусств. Черкасов, приглашенный на сессию, назвал свои выступления «мыслями вслух». Он рассуждал о смысле творчества, о долге художника перед народом, делился фактами актерской биографии, исполнял отрывки ролей. «Знаменитый трехчасовой монолог великого актера», как назвала польская пресса основное выступление Черкасова, встретил живой отклик в аудитории, состоявшей из деятелей театра, кино и литературы, критиков, студентов. После докладов известных польских киноведов о творчестве Черкасова и просмотра кинофильмов с его участием развернулась дискуссия по вопросам актерского мастерства, о системе Станиславского и творческом методе Эйзенштейна, о современной драматургии — обо всем, что волновало деятелей польской сцены и экрана. «Черкасовская сессия» в Польше явилась первым опытом публичного серьезного обсуждения творчества советского актера с его участием. Она длилась семь дней, став заметным событием в развитии советско-польских культурных связей.

У Черкасова все не хватало времени испытать прекрасный спиннинг, подаренный ему Фредериком Жолио-Кюри. Но с самим профессором Жолио-Кюри артист встретился раньше, чем предполагал. В апреле 1952 года Черкасов сыграл в пьесе Д. Храбровицкого «Гражданин Франции» роль знаменитого физика и прогрессивного общественного деятеля Дюмон-Тери. Под этим именем прозрачно выводился Жолио-Кюри.

Пьеса была слабой и попала на сцену только благодаря остросовременной теме: ответственность ученых-физиков перед человечеством в условиях угрозы атомной войны. Театр много работал над пьесой, стремясь заменить ее риторику

драматическим действием. Черкасов старался вдохнуть жизнь в схематический образ ученого-гуманиста, патриота и гражданина, стойкого борца за мир. Речи, которые Дюмон-Тери произносил то с кафедры Коллеж де Франс, то с трибуны международного конгресса, были разработаны актером интересно и вызывали в зале аплодисменты. Исполнителю помогала опора на личное знакомство с прототипом, на подлинные факты биографии ученого, на документальные тексты. Но никакие ценные подробности не могли восполнить коренного изъяна пьесы — отсутствия в ней подлинной художественной правды. От этой роли у Черкасова остался горький след неудовлетворенности. Особенно раздражало актера, что в самых Драматических местах, например во время прощания с женой (ее играла Н. Рашевская), уезжающей из оккупированного Парижа, его герой «произносит жидкие, тягучие, аккуратные фразы, где все сходится, как в бухгалтерской книге».

Несмотря на то, что Черкасову в сороковые-пятидесятые годы случалось играть в малоудачных спектаклях и фильмах, его мастерство совершенствовалось. Расширялся героико-романтический диапазон актера, в его искусстве усиливалось эпическое начало. Однако стихия комического, никогда его не покидавшая, томила желанием новых комедийных ролей. Играть Варлаама он любил, но все же то была роль давнишняя, устоявшаяся.

Поэтому Черкасов увлеченно принялся готовить роль Осипа, едва было решено вернуть на сцену бессмертного «Ревизора». Театр, где впервые была сыграна эта лучшая комедия русского репертуара, отмечал новой ее постановкой 100-летие со дня смерти Гоголя.

Черкасов вносил в репетиции дух дружеского и радостного творческого соревнования. Каждый раз он приходил с глубоко и тщательно проработанным текстом, с находками и предложениями. На одной из начальных репетиций Ю. Толубеев, прекрасно знавший способности Черкасова к перевоплощению, увидав его в образе, все же был захвачен врасплох: «… Оборачивается ко мне Осип… Щека перевязана будто от зубной боли, рожа прехитрющая — я не могу смотреть в глаза Николая Константиновича без смеха». Заметив, что Толубеев — Городничий отворачивается от его перекошенной физиономии, Черкасов — Осип старается заглянуть ему в глаза. В этом предыгровом состоянии и сложилась острокомическая и содержательная сценка, когда два архиплута кружат друг возле

друга, словно принюхиваясь и прицеливаясь к поживе.

Создавая спектакль, Вивьен и исполнители вдохновлялись не придумыванием «новаторской» трактовки гоголевского шедевра, а желанием полнее раскрыть авторский замысел, следовать советам гениального писателя. Они помнили: «Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру», и искали для игры простого и реального тона. При верности Гоголю и традициям его реалистического исполнения на александрийской сцене спектакль был свободен от хрестоматийности. Его стремительный ритм подчеркивал комедийную сгущенность действия, которое развертывается в течение одних лишь суток, выявлял сатирический смысл комедии, передавал состояние душевной оторопи и умственного затмения, наступившее у чиновников уездного городка с известием о приезде ревизора.

Главные персонажи комедии получились в спектакле крупными, значительными. Б. Фрейндлих играл Хлестакова прихлебателем, болтуном, беспардонным вралем, трусливым, самовлюбленным, капризным, развивая мысль Белинского о «трактирном денди».

Ю. Толубеев, не впадая в открыто обличительный тон, создал глубоко правдивый и колоритный образ жестокого и изворотливого служаки. В неожиданных переходах от подобострастия к безудержной радости, от презрения к алчности, от любезной беседы к страху, от коего подкашиваются ноги, Городничий — Толубеев был естествен, прост и даже наивен, проявляя поистине «волнение грубых страстей животной натуры» (В. Белинский). Без всяких внешних условных приемов он вырастал до размеров символа, выражавшего суть всего чиновничье-крепостническото уклада. Актер заставлял вспомнить одного из самых лучших исполнителей роли Городничего — корифея русской сцены В. Давыдова.

Подлинно художественным открытием стал и Осип, созданный Черкасовым. Прежде игранную роль актер переделал заново. В основу ее он положил психологизм, а не изобретательный пластический и интонационный рисунок. При лаконизме средств, простоте и органичности игры актер создал емкий и яркий характер.

Черкасов не нажимал на выигрышные комические места. Щедро обласканный славой, умудренный опытом, он уже не пьянел, как в молодости, от смеха зрителей, а сам руководил этой стихией. Черкасов-аналитик вскрывал мощный комический пласт в самом сознании Осипа, в мотивах его поведения. Мастерство актера служило выявлению всего несовершенного, испорченного в характере Осипа, а потому достойного осмеяния вместе с

условиями, его создавшими. Черкасов достигал того, что на сцене жила не ирония, не насмешка, не сарказм, а тот «светлый» созидательный смех, который Гоголь называл истинным героем своей комедии и который был выражением нравственной силы театра.

Черкасовский Осип был серьезен. «Актер должен свято верить во все, — считал Черкасов, — даже в невероятные события, происходящие на сцене, причем самые нелепые поступки должен совершать сосредоточенно, увлеченно, с полной серьезностью». Такое понимание комедийной игры определялось всем способом сценического существования, присущим актеру в то время. Осипу же действительно было о чем порассуждать. Ведь ему приходилось печься не только о своей вечно голодной утробе, но и о своем барине-несмышленыше. Чуя поживу, «хорошее угощение», Осип тонко интригует, подталкивает Хлестакова к шаткому трону самозванства. И он же прозорливо советует вовремя уехать.

Сознание превосходства над барчуком питает чувство собственного достоинства Осипа. Да, обшарпанный, нечесаный, с торчащими над головой «ушами» синего платка, Осип моментами бывал монументален. И тут актер обозначил границу своего сочувствия персонажу, подвергая осмеянию его лакейские задатки. Претензия Осипа на солидность, основательность тоже стала для актера источником комического. Сизый нос, вороватый, прищуренный взгляд выдавали в этом несусветном лентяе еще выпивоху и проныру. Из-за резонера выглядывал хитрый, умеющий приспосабливаться к обстоятельствам пройдоха. Черкасов так постиг своего героя и так его сыграл, что причудливое сочетание его мелких пороков и сомнительных достоинств не казалось нарочитым. Это удавалось далеко не всем исполнителям роли Осипа, включая самых талантливых. Черкасов извлекал правду из самих противоречий характера Осипа. Да, невежественный, он любит пофилософствовать, презирая Хлестакова, нянчится с ним. Играл Черкасов в «Ревизоре» смело, вдохновенно. И очень смешно. Он доказал, что Осип — один из главных персонажей комедии, которым движется ее действие.

Монолог Осипа с жалобой на судьбу стал одной из самых блестящих сцен в спектакле. Черкасов успевал развернуть в нем целый театр «одного актера». В монологе оживали и воплощались не только разные стороны натуры Осипа, но и его воображаемые собеседники. Черкасов раскрыл красочность, меткость, полновесность гоголевского слова. Он добивался того, что оно сверкало как драгоценный камень. За этим стоял огромный актерский труд.

Спектакль получил большую известность. Он был признан лучшим из всего тогдашнего русского классического репертуара Театра имени А.С. Пушкина. Однако ему не суждена была долгая сценическая жизнь. Если не считать монолога Осипа, входившего в концертную программу, Черкасов не так уж много исполнял эту роль. К тому же она шла у него в очередь с К. Адашевским, также создавшим интересный образ.

Русло комедийного творчества Черкасова сужалось. Ему, явившему в «Ревизоре» цельную систему комического, основанную на знании человеческой души и тончайшем мастерстве, после Осипа комических ролей больше играть не пришлось. Образ Дон Кихота, созданный Черкасовым в кино, находился уже на высотах трагедийного искусства.

Постоянной мечтой Черкасова был масштабный образ нового человека советской эпохи. Однако, когда в 1949 году ему было предложено сниматься в роли Маяковского, он сначала «оробел» и отказался, не увидев возможности «спрятаться» за внешней характеристикой: «усов нет, бороды нет, сюртука нет, характерной острой походочки тоже нет». Прочитав затем сценарий В.А. Катаняна, Черкасов ощутил привлекательность личности Маяковского. Она стала манить воображение актера. Черкасов никогда не видел поэта, не исполнял его стихов, друзья доказывали ему, что эта роль не в его средствах. Но чем более знакомился Черкасов с творчеством и жизнью Маяковского, тем более крепло в нем желание и даже некое чувство обязанности воплотить образ великого поэта.

Кинофильм о поэте не состоялся. Но Черкасов не оставлял своих помыслов. Он начал исполнять с эстрады и по радио рассказы о Маяковском, изучал его манеру читать стихи, вновь и вновь прослушивал четыре пластинки, сохранившие голос поэта. Чуждый «жречества», Черкасов во время встреч со зрителями доверительно мечтал о роли вслух и укреплялся в своем желании, встречая поддержку аудитории.

По творческой заявке Черкасова Театр имени Пушкина заказал Катаняну пьесу о Маяковском. Осенью 1953 года она была готова. Свою пьесу «Они знали Маяковского» автор снабдил подзаголовком «Сцены из жизни 20-х годов», словно заранее отводя упреки в отсутствии драматургического действия и единого сюжета. Режиссера Б. Дмоховского подзаголовок не успокоил, и он начал переделывать пьесу, желая сделать ее более сценичной. Черкасову пьеса нравилась темой — поэт среди молодежи — и почти документальной точностью реплик и монологов Маяковского. Актер тщательно собирал сведения о привычках, о внешних характерных особенностях своего героя.

Ему было важно узнать, что Маяковский никогда не хохотал, а лишь улыбался, много курил, был азартным игроком. Живые черты нужны были исполнителю не только для портретной достоверности, но и для преодоления дидактики драматургического образа, его резонерской оголенности.

К поучительному опыту угасшего спектакля «Гражданин Франции» у Черкасова тогда как раз прибавился опыт выпущенной в январе 1954 года постановки «Доброе имя». В этой пьесе К. Симонова Черкасов выступил в роли волевого и честного доцента Твердохлебова. Он показывался в последней картине и четким басом, сопровождаемым резкими широкими жестами, декларировал свою позицию, справедливость которой была давно ясна зрителям. Чтобы оценить всю скромность Черкасова, согласившегося играть в этой пьесе, нужно еще учесть, что актеры всегда предпочтут лучше «умереть» в начале спектакля, нежели появиться в самом конце.

Теперь же Черкасову предстояло «вывозить» не одну финальную картину, а все восемь.

Тем временем новым постановщиком «Они знали Маяковского» был утвержден Н. Петров. Тогда он как раз ставил эту пьесу в студенческом театре Московского университета.

27 мая в большом фойе Театра имени Пушкина состоялась первая беседа Петрова с участниками спектакля, и сразу же вслед за этим регулярно по утрам пошли репетиции в зале на пятом ярусе.

Авторитет замечательного мастера режиссуры, оставившего в истории Малого театра в Москве яркий след и считавшегося там «своим», был непререкаем. К тому же недавно поставленной в Московском театре сатиры «Баней» он блистательно опроверг мнение о несценичности пьес Маяковского. Черкасова обнадеживало еще и то, что постановщик знал Маяковского в жизни.

Петров помог актеру найти пластику образа (осанка, походка, жесты), уточнить интонацию бытовой и декламационной речи поэта, обрести правильное самочувствие в роли, придумал для него интересные выразительные мизансцены. Но в основном путь к образу был пройден исполнителем главной роли самостоятельно. Изучая личность поэта, Черкасов открывал в нем не только неведомое, особенное, но и близкое себе: трудолюбие, привычку доводить все дела до конца, потребность встречаться с читателями, общественный темперамент, ораторскую интонацию в творчестве. Процесс перевоплощения получал таким образом и внешнюю и внутреннюю опору.

Первые спектакли «Они знали Маяковского» состоялись в

праздничные дни 6 и 8 ноября 1954 года. Черкасов сильно волновался за судьбу спектакля, у которого было немало недругов. Однако зрители овацией выразили свое одобрение любимому поэту и любимому актеру.

Хотя Черкасову, как замечал в своем отзыве на спектакль поэт Михаил Дудин, было «бесконечно трудно действовать в мертвой схеме», он, играя смело и вдохновенно, достиг большего, чем достоверности, — правды характера своего героя. Дудин писал: «Черкасов — Маяковский естествен и в гневе, и в раздумье, и в задумчивости скрытой грусти, и на самых верхних нотах гражданского пафоса. Роль, как видно, не из простых, и все-таки Черкасов штрих за штрихом создает образ живого Маяковского, человека мятущейся души, художника, прокладывающего всей мощью своего таланта новые дороги в искусстве».

Опытный режиссер сумел пронизать постановку стремительностью действия, энергично ведя зрителя от одного острого эпизода к другому, драматизируя идейные споры Маяковского со своими противниками. Но статичность главного образа, лишенного автором подлинного драматизма, вялость слабой пьесы постановщику и исполнителям не удалось полностью преодолеть.

В спектакле оказалось невозможным избежать стилистической чересполосицы. Актеры вслед за Черкасовым «дописывали» свои роли, старались превратить малокровных персонажей пьесы в живых людей. Б. Фрейндлих, игравший поэта Иннокентия Хромова, интересно и тонко показал, что этот «аристократ духа» полон ненависти к демократическому искусству и презрения к народу. Запоминающимися были такие жизненные персонажи из комсомольской среды, как участник гражданской войны Алеша Синяков и работник редакции комсомольской газеты Марина в талантливом исполнении И. Горбачева и В. Вельяминовой.

Пьеса, однако, не давала возможности выстроить весь спектакль на психологической основе. Петров это понимал и, никак не ограничивая актеров, объединил разрозненные сцены формой зрелищного агитационного спектакля, умеренно стилизуя принципы «театра Маяковского».

Наибольшей удачи режиссер добился в седьмой картине, где публицистический характер спектакля проявился наиболее цельно. Выступление Маяковского в рабочем клубе показывалось сначала как театр в театре, воображаемый зрительный зал шумел за кулисами. Затем режиссер смелым приемом переносил действие в подлинный зал. Поэт выходил на авансцену и обращался со стихами прямо к зрителям, посылал летучие

реплики своим оппонентам в партер и ложи, где были рассажены актеры. Тут уже не было места психологическим тонкостям, лирическим ноткам. Крупным эпическим жестом, «скульптурной» осанкой Черкасов создавал выразительный образ поэта революции. Временами он был излишне монументален, параден, но благодаря внутренней наполненности никогда не казался напыщенным. Зрителей охватывало ощущение, что перед ними человек огромного таланта, выдающаяся личность.

Роль приносила Черкасову большое удовлетворение. Преображаясь в Маяковского, он испытывал сильный душевный подъем. Возможность выступить вместе с Б. Фрейндлихом на клубной сцене МГУ в студенческом спектакле «Они знали Маяковского» показалась ему заманчивой.

Студенты встретили артистов на Внуковском аэродроме, откуда все поехали прямо на репетицию. Два «гастрольных» спектакля состоялись при переполненном зале. Это был не только шефский урок высокого актерского искусства, данный самодеятельному коллективу мастерами академической сцены. Народный артист Черкасов не переставал учиться у жизни и внимательно наблюдал, чем привлекает Маяковский комсомольцев пятидесятых годов. Об этой поездке Черкасову напоминали потом юбилейный университетский значок и фотографии: два «Маяковских», стоящих рядом, — он и студент Ю. Овчинников.

Тогда Черкасов сумел быть на сцене молодым даже рядом с юными исполнителями. Но больше он не искушал актерской судьбы и, помня о своем шестом десятке, за молодых героев не брался.

Своеобразный, хотя и неровный спектакль «Они знали Маяковского» шел на сцене Театра имени Пушкина около трех лет. Он определенно держался на стойком зрительском интересе к актеру и изображаемому им поэту.

Большие изменения, происшедшие в советском обществе в пятидесятые годы, восстановление ленинских норм в нашей жизни расширили творческие горизонты Черкасова. Его деятельная натура художника объединяла в себе огромный опыт мастера, сердце патриота и сознание гражданина, мудрость много повидавшего на своем веку человека. Он жаждал большого творческого труда. Но обстоятельства складывались для него далеко не самым благоприятным образом.

Черкасова не задевало, что в газетных материалах о Театре имени Пушкина его имя с одного из первых мест стало отодвигаться на шестое-седьмое. Вкусивший великую славу, он искренне радовался творческим успехам Ю. Толубеева, А.

Борисова, В. Честнокова и других своих товарищей по сцене. Душе художника было свойственно чувство соревнования, но она не омрачалась завистью.

Единственно, что всегда оскорбляло развитое нравственное чувство Черкасова, глубоко его огорчало, — это непорядочность, вероломство. Нашлись люди даже среди тех, кто ему был многим обязан, которые полагали, что его звезда закатилась, и бестактно давали ему это понять.

После спектакля о Маяковском у Черкасова около трех лет не было новых ролей. Это тревожило его. По одышке и другим проявлениям наступавшей болезни он догадывался, что жить на сцене ему осталось не так уж много. А проходившая в театре перестройка репертуара была длительным и сложным делом. Многие намеченные постановки не состоялись. В том числе запланированная на 1957 год инсценировка романа Леонида Леонова «Скутаревский» с Черкасовым в заглавной роли. Участие же артиста в двух новых спектаклях не могло принести ему большого творческого удовлетворения. «Город славы» было разовое героико-публицистическое зрелище, посвященное 250-летию Петербурга-Ленинграда. В этом спектакле-концерте, состоявшемся 23 июня 1957 года, Черкасов после музыкального вступления выходил на авансцену в качестве Первого ведущего и читал одическое стихотворение в честь Ленинграда. Затем Черкасов появлялся в отдельных сценах большого обзорного представления, которое было смонтировано из отрывков спектаклей.

Другая постановка, в которой играл Черкасов, была подготовлена театром к 40-летию Октября. Это была новая редакция давнишнего спектакля «Грозовой год» («Ленин»). Текст роли Максима Горького обогатился дополнительными штрихами, и все они были использованы, обыграны Черкасовым. Образ писателя в основе остался прежним, но в игре актера исчезли следы скованности. Взаимоотношения Горького с Лениным приобрели большую глубину, психологическую насыщенность.

Ленина играл В. Честноков. В его трактовке Ильич — величайший гуманист, связанный с народом неразрывными узами, простой и обаятельный человек. Выдающаяся работа актера получила широкое признание. Со спектаклем «Грозовой год» ездили в Москву, его показывали по телевидению, и на Всесоюзном фестивале театров он получил первую премию.

«Как-то, рассуждая в актерской среде об исполнителях роли Ленина, Н.К. Черкасов задумчиво сказал, — вспоминала завлит Театра имени Пушкина В.В. Иванова, — что у Щукина в зародыше были все качества дальнейших исполнителей. Каждый

последующий усиливал одно из них: Штраух — черты государственного и политического деятеля, Скоробогатов — силу и напор воли, Смирнов — лирику души и мечтательность, а вот Честноков — демократизм».

Черкасов с большой ответственностью относился к этому очень своевременно прозвучавшему историко-революционному спектаклю и не переставал совершенствовать свою роль. Актер жаждал новой большой роли, творческих мучений и радостей. Все это и дал ему вскоре его старый друг — кинематограф.

«Наш ключ к роли — Алонсо Кихано Добрый!»

Была в актерской судьбе Черкасова такая особенность: постоянные возвраты к одной роли, образу, характеру. Но удивительнее всего получилось в его жизни с Дон Кихотом.

В шестнадцать лет, почти мальчик, Николай Черкасов впервые надел помятые доспехи Дон Кихота и сел верхом на Росинанта. Юный статист на несколько минут заменял Федора Ивановича Шаляпина в глубине сцены Мариинского театра во время представления оперы Массне. Этот черкасовский Дон Кихот был своего рода «живой картиной», не более, передающей лишь только поверхностное, внешнее.

Через год после этого он снова вышел на сцену Дон Кихотом — теперь уже в балете Минкуса — безмолвным, с гордо поднятой головой и устремленным к небу взором. И хоть снова он был всего лишь копией, повторявшей на сей раз известного артиста балета Н. Солянникова в этой роли, все же второй черкасовский Дон Кихот сделал свои первые шаги…

В двадцать три года артист Театра юного зрителя — с безудержной фантазией, склонный к гротеску и буффонаде — Черкасов был, как никто другой, способен сыграть все смешное, комичное, что таилось в образе Дон Кихота Ламанчского.

В тридцать восемь лет, в расцвете творческих сил, на сцене Пушкинского театра он воплощал другой аспект романа Сервантеса — грусть несвершившихся надежд, тоску одиночества и непонимания…

И вот теперь, спустя пятнадцать лет, уже сам достигший возраста Дон Кихота, великий артист и мудрый человек Николай Черкасов должен был сплавить воедино комическое и трагическое, создать образ, достойный бессмертного творения Сервантеса.

В январе 1955 года по предложению Всемирного Совета Мира во многих странах отмечали прекрасную дату — 350-летие выхода в свет первого тома романа Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский».

На киностудии «Ленфильм» было решено включить «юбилейный» роман в план экранизаций. Козинцев давно мечтал поставить роман Сервантеса, замысел возник у него еще в предвоенные годы. Режиссер вспоминает: «Когда меня спрашивали (а спрашивали множество раз): „Почему вы решили поставить „Дон Кихота“?“ — я терялся. Куда естественнее, по-

моему, было бы задать вопрос каждому режиссеру: „Неужели вам никогда не хотелось поставить Сервантеса?“ Надо сказать, что принятые ответы (необходимость освоения классики, ознакомление с памятниками) ничуть не объяснили бы моих намерений. Увы, не было у меня склонности к „освоению“ и „ознакомлению“. И даты юбилеев (помогавшие включению фильмов в план), откровенно говоря, меня не вдохновляли. Как раз „наследства“ и „памятника“ я хотел избежать. И трудиться нужно было, на мой взгляд, не для торжественной даты, а для обыденных дней».

В конце апреля 1955 года сценарий будущего фильма был готов. Черкасов прочел его. «Был необыкновенно взволнован и до слез растроган бедным благородным идальго…» — записывает артист в своем дневнике.

Предстоящая новая встреча с сеньором Алонсо Кихано овладела всеми помыслами Черкасова. «С мыслями о нем я ложился спать, с мыслями о нем я просыпался», — вспоминает артист.

Летом во время отпуска Черкасов не переставал думать о работе, часто перечитывал главы романа Сервантеса. В Ленинград доходили слухи о том, что снимать «Дон Кихота» собирается и знаменитый итальянский режиссер Де Сантис, причем натуру он якобы будет снимать в Испании, непосредственно в Ламанче, а играть будут настоящие испанцы… Летом 1955 года Де Сантис приехал в Советский Союз, и Черкасов встретился с ним. Режиссер с увлечением рассказывал о своей идее постановки «Дон-Кихота» и сетовал на то, что не имеет сейчас возможности осуществить ее. Черкасову было приятно услышать, что именно его Де Сантис хотел бы видеть в своем фильме в роли Дон Кихота.

По плану съемки фильма должны были начаться 15 марта 1956 года. О предстоящей работе Черкасов думал не только с радостью, но и с опасением. Он уже пять лет не снимался в кино, но не забыл, сколько это отнимает сил, здоровья, нервов. Артист был уже немолод и боялся, выдержит ли его организм изнурительно длинные натурные съемки. «Прошло то время, когда мы позволяли себе после спектакля ехать на ночную съемку, а затем обратно в театр на репетицию!» — записывает он в дневнике.

Предстоящие трудности усугублялись и тем, что картина должна была сниматься в двух вариантах — обычном и широкоэкранном. По предварительным подсчетам, Черкасову отводилось 100—110 съемочных дней, исполнителю роли Санчо Пансы Юрию Толубееву — 90—100 дней.

25 ноября 1955 года Черкасов впервые сел за гримировальный столик. Улыбнулся своему старому знакомому еще по Мариинскому театру, гримеру Василию Петровичу Ульянову:

— Ну что ж, поехали?

— Поехали…

Примерно через месяц кропотливого труда грим был найден: худое аскетическое лицо, коротко остриженные седые волосы, темные усы и острая бородка. В основу грима были положены испанские типы художника Эль Греко. Режиссер и артист были довольны: с фотографий на них смотрел такой Дон Кихот, каким они и хотели его видеть, — не сумасшедший старый мечтатель, а вполне реальный пятидесятилетний человек с добрым и умным лицом. Единственное, что Черкасов категорически потребовал, — снять под подбородком стягивающие повязки. Он боялся, что после года съемок щеки у него отвиснут, «как у старого бульдога»…

Хуже обстояло с общим «силуэтом Дон Кихота». Козинцев хотел видеть своего героя почти противоестественно худым, костлявым, а ему казалось, что Черкасов «потолстел».

— Вы могли бы играть Фальстафа! — сердился режиссер.

В течение нескольких месяцев Черкасов ежедневно тренировался в манеже, усиленно репетировал — вместе с режиссером, и партнерами, и один. «Вся моя жизнь, несмотря на чрезмерную занятость в театре и общественные дела, протекает это время под знаком работы над образом Дон Кихота… Некоторые страницы моего рабочего сценария уже настолько испещрены заметками, что напоминают скорее партитуру симфонии, нежели роль отдельного исполнителя…»

Трудность роли заключалась в том, что решать ее нужно было самыми разнообразными средствами и приемами — буффонады, эксцентрики, гротеска, драмы, трагедии. Во всем этом у Черкасова был огромный опыт, и он с полным правом мог бы считать себя готовым к предстоящей работе, но артист не переставал волноваться. «Лишь бы мне удалось вскарабкаться хотя бы на подступы этой неприступной скалы, и то хорошо», — пишет он во время репетиций.

Актер и режиссер упорно искали ключ к роли Дон Кихота. Бедный идальго из Ламанчи никак не мог стать предметом комических карикатур или риторического пафоса. Что движет всеми поступками героя? Ответ был один: «Наш ключ к роли — Алонсо Кихано Добрый!»

В феврале, заканчивая репетиции, Черкасов уже мог с удовлетворением отметить, что создаваемый им образ

приближается к задуманному. Но первые же съемки принесли разочарование. Артист был скован, ему казалось, что и голос звучит фальшиво. Козинцев объяснял это тем, что Черкасов уже дважды играл эту роль в разных ключах и что предыдущие работы мешают ему. Черкасову казалось, что его неудачи в съемочном павильоне связаны со специфическими условиями кинопроизводства, когда в работе, как правило, нарушается последовательность сюжетного построения, а это, в свою очередь, выбивает из колеи актера. «Дон Кихот» в этом отношении не был исключением: съемки начались едва ли не с середины будущего фильма.

Неудобен был костюм, Черкасов с трудом привыкал к нему. Оператор Москвин требовал в самых стремительных, эмоциональных сценах становиться лишь на отмеченные на полу линии. Но дело все-таки пошло на лад. Большую помощь начал оказывать Черкасову в работе дублер Владимир Васильев, бывший цирковой комик, талантливый мим.

Черкасов внимательно изучал отснятый материал, фиксировал все свои промахи и ошибки, исправлял их. Большую творческую радость доставляло ему общение с главным его партнером — Толубеевым. Опыт многолетней совместной работы в театре очень помогал им. И все же Черкасов безумно уставал. Его рабочий день длился 12—14 часов. Артист невесело шутил:

— Согласен подписать контракт на несколько картин, где мой герой лежит в постели больной или находится в летаргическом состоянии и лишь только в последней части фильма наконец выздоравливает…

Натурные съемки должны были проходить в Крыму. Там уже главный художник фильма Е. Еней подыскивал место для строительства «Ламанчи». Долго длились поиски подходящего коня на роль Росинанта. Наконец-то из Крыма пришла весть: Росинант найден — белый конь по кличке Орлик, принадлежащий симферопольской артели «Строитель». А Черкасов в Ленинграде отправился в зоологический сад, чтобы познакомиться и с другим своим четвероногим партнером — львом Василием Цезаревичем. Лев не обратил на Черкасова никакого внимания, у артиста новое знакомство тоже не вызвало особого восторга. «Молодой, а какой уже здоровенный львина», — думал он у клетки.

В конце апреля съемки в Ленинграде закончены. В начале мая группа «Дон Кихота» прибыла в Крым, где в районе Коктебеля под руководством Енея уже была выстроена «Ламанча».

Крым встретил ленинградцев неприветливо-холодной погодой. Большим огорчением явилась для всех серьезная

болезнь Андрея Николаевича Москвина. Он рекомендовал Козинцеву молодого оператора А. Дудко.

Начались пять месяцев изнурительных натурных съемок. Холод сменила невыносимая жара. Июньским днем Черкасов записывал в дневнике: «Встаю ежедневно в 4.30 утра. Обедаю в 7 часов вечера, ложусь спать в 10. Грим Толубеева занимает сорок пять минут, мой грим — один час сорок пять минут. Заболел Васильев. Обязанности дублера буду выполнять сам… Мы при всех обстоятельствах стараемся создать веселую атмосферу, которая помогает творить».

Термометр показывал 50°. Латы Дон Кихота раскалялись, но Черкасов пробовал шутить:

— Так кому здесь надо зажарить яичницу?

Удивительное мужество проявил артист во время съемок сцены со львом. Сначала предполагалось снять этот эпизод через стекло. Но лев, наверное тоже измученный жарой, начал лизать стекло, оставляя на нем следы, и преграду между артистом и хищником пришлось убрать. Черкасов был совершенно мокрым и от жары и от волнения, но ради выразительности кадра он шел на риск и подвигался ко льву все ближе и ближе. На съемку сцены со львом ушла почти неделя.

«Самое удивительное во всем этом, — записывает артист 9 августа, — что у меня только теперь начала по-настоящему вырисовываться внутренняя сущность моего героя. Только теперь, в эту страшную жару, в этой съемочной суматохе, я почувствовал так называемое зерно образа, почувствовал опору, творческую свободу и крылья для дальнейшего полета. Почему же потребовался такой большой период для того, чтобы правильно „сесть в седло“ своей роли? Почему же так поздно я пришел к истине своего образа?» Черкасов считал, что не надо было ему начинать съемки с таких «эмоционально-взвинченных» сцен, как «Постоялый двор», избиение Дон Кихота каторжниками… Для того чтобы найти внутреннюю сущность образа во всем его гармоническом целом, ему были необходимы сцены, в которых Дон Кихот действует более уравновешенно, говорит негромко, мягко, доверительно.

Еще в Ленинграде Черкасову было обещано, что сцена битвы с ветряными мельницами будет сниматься при помощи рир-проекции, то есть ему не придется взбираться на крутящееся крыло и висеть вниз головой. На деле все оказалось гораздо хуже. В Крыму речь о рир-проекции уже не заходила. На общих планах был снят Васильев, на средних и крупных должен был сниматься сам Черкасов. Под костюмом укрепили парашютные лямки и за них пристроили артиста на высоте шестнадцати метров.

Заскрипело старое крыло, завертелось сначала медленно, а потом все быстрее и быстрее. Когда оператору понадобилось сменить объектив, несколько минут Черкасов висел вниз головой.

…*Дон Кихот.* Фрестон бродит возле. Сразим его — и освободим весь мир. Вперед, вперед, ни шагу назад!.. Ах, вот ты где!

Санчо. Кто, ваша милость?

Дон Кихот. Фрестон стоит на холме и машет ручищами! О, счастье! Он принимает вызов!

Санчо. Ваша милость, это мельница!

Дон Кихот. Стой на месте и не вмешивайся, коли не можешь отличить волшебника от мельницы. О, счастье! Сейчас виновник всех горестей человеческих рухнет, а братья наши выйдут на свободу. Вперед!

И вот мельничное колесо равнодушно вздымает к небу жалкую фигуру Дон Кихота. Седые волосы рыцаря всклокочены ветром, глаза широко открыты. Но в голосе его звенит ликование:

— А я говорю тебе, что верую в людей!.. Победит любовь, верность, милосердие!.. Ага, заскрипел! Ты скрипишь от злости, а я смеюсь над тобой! Да здравствуют люди! Да погибнут злые волшебники!..

Тяжелые условия на съемках, бытовая неустроенность не отвлекали артиста. Черкасов продолжал размышлять о характере своего героя, искать все новые и новые актерские средства для передачи того, что он считал главным в образе Дон Кихота, — его гуманизма.

В середине октября съемки возобновились уже в Ленинграде, в павильонах «Ленфильма».

…Избитый каторжниками, униженный на постоялом дворе, совсем больной возвращается Алонсо Кихано в свой дом. Глубокой ночью, когда кругом все спят, один в своей комнате он всматривается в темноту, и вдруг в его ушах начинают звучать голоса:

— Рыцарь, рыцарь, ты на свободе, а мы в оковах!..

Дон Кихот приподнимается на постели, сжимает
худыми руками виски:

— Кто это?

И голоса начинают перебивать друг друга:

— Я бедный старик, которого выгнали из дому за долги…

— Рыцарь, рыцарь, мой жених поехал покупать обручальные кольца, а старый сводник ломает замок в моей комнате…

— Рыцарь, нас продали людоеду, — жалуются детские голоса, — мы такие худые, что он не ест нас, а заставляет работать…

Вся комната заполняется вздохами, стонами, тихим звоном цепей. Люди зовут на помощь, умоляют о спасении. И Дон Кихот не может оставаться в бездействии. Он встает с постели и медленно идет к сундуку с доспехами. Медный бритвенный тазик сияет на его седой голове…

Люди, присутствовавшие на съемке этой сцены, много повидали, но в этот день они были потрясены игрой Черкасова. Кто-то плакал.

В январе 1957 года работа над фильмом подходила к концу…

Именно таким и представляли себе Рыцаря Печального Образа миллионы читателей книги Сервантеса. Именно таким они и увидели его на экране.

Странствуют по свету славный рыцарь Дон Кихот и его верный оруженосец Санчо Панса, совершая подвиги во имя любви к людям. Ничто не останавливает Дон Кихота: ни побои, ни угрозы, ни насмешки и издевательства. Человек должен всегда оставаться человеком — добрым, справедливым и действенным — именно это утверждал Черкасов своим героем. Крупные планы приближали к зрителям мудрые глаза благородного безумца, видящего не только окружающее зло и насилие, но и то, каким прекрасным может быть мир. Когда бакалавр Симон Карраско обращался к Дон Кихоту с обывательской мудростью: «Живите для себя», рыцарь отвечал ему всего одной фразой: «Бакалавр! Ваше благоразумие — убийственней моего безумия».

Чувства, владевшие Дон Кихотом, Черкасов выражал просто, цельно. Герой, которого отделяли от наших дней столетия, был близок, понятен и очень нужен людям середины XX века.

Весной 1957 года советский фильм «Дон Кихот» начал свое триумфальное шествие по кинотеатрам мира. И там, где видели Черкасова, у него появлялись тысячи восторженных, нет, не поклонников, — единомышленников.

17 апреля 1957 года критик французского журнала «Леттр франсез» повторил то, что было сказано о Черкасове тридцать лет назад в ленинградской «Смене»: «Создается впечатление, что артист просто предназначен для этой роли».

2 июня берлинская «БЦ Абенд» писала: «Николай Черкасов достиг выдающихся успехов… И если Черкасов на вечере встречи с восторженной публикой заявил, что исполнение этой роли можно сравнить с подъемом на вершину, которая является недосягаемой, то мы скажем, что он очень близок к ней».

«В мире нет артиста, который мог бы в такой же степени перевоплотиться в Дон Кихота, каким его привыкли

представлять», — заявляла японская «Иомиури синебун».

«В роли Дон Кихота Черкасов более чем оправдывает свою репутацию величайшего актера России», — писала австралийская газета «Мельбурн» 23 июля 1958 года.

Русского Дон Кихота признали на испанской земле. Мадридская газета «Иа», высоко оценивая фильм, писала о том, что Николай Черкасов «создает глубоко правдивый образ героя». Газета «Арриба» утверждала: «Самое ценное в фильме — это Сервантес, то есть испанский дух, переданный в образе Дон Кихота и временами в образе Санчо Пансы. Николай Черкасов — высокий, сухопарый, как наш идальго, — олицетворяет образ Дон Кихота с достоинством, с подъемом. Это не сумасшедший… Это — необычное существо. Одинокая фигура. И таким его понимает и изображает — естественно и одновременно сверхъестественно — Черкасов».

Через год после выхода фильма на экраны в канадском городе Стратфорде состоялся международный кинофестиваль, в котором участвовало более двадцати стран. За исполнение роли Дон Кихота Николаю Черкасову была присуждена премия «Лучшему актеру».

О своей работе над ролью Алонсо Кихано Доброго Черкасов написал книгу «Четвертый Дон Кихот» — документ поразительного человеческого мужества, такта, доброты и таланта.

Проходили годы. Летом 1965 года в Швеции, в Гетеборге, к группе советских туристов, среди которых был и Николай Константинович Черкасов, подошел таможенный чиновник:

— Андерсен, — представился он и попросил переводчицу: — Скажите этому высокому человеку, что я сразу узнал его. Я не видел в жизни лучшего фильма, чем «Дон Кихот»!

Доспехи, в которых Черкасов снимался в этой роли, были ему подарены и всегда висели на стене его комнаты, как символ бесстрашия и любви к людям.

Он был нужен людям

Солнце садилось справа, за небольшой мысок. Оно растворяло в оранжевом сиянии прилепившийся на мыске старинный, петровских времен, кроншпиц. С моря дул легкий, освежающий ветерок.

Черкасов пришел сюда, в гавань, пешком, оставив машину за несколько кварталов. Целый день в городе висела влажная духота, и это было для него мучительно. Сегодняшней репетицией Черкасов был недоволен. Со сцены прошел в свою грим-уборную. Посидел, переводя дыхание. Да, все труднее даются ему эти двадцать две ступеньки, ведущие в «уборную народных». Право гримироваться здесь он получил в конце тридцатых годов. Тогда-то он одолевал эти ступеньки одним махом… Две маленькие смежные комнатки без окон, стоят в них старинные кресла и диванчик красного дерева, гримировальный столик с зеркалом, вешалка. Впервые он попал сюда вместе с Горин-Горяиновым, когда репетировали булгаковского «Дон Кихота». Рыцарь и его оруженосец вместе готовились к подвигам… Кажется, совсем недавно делил од эти комнатки с другим своим верным «оруженосцем» — Терентием из «Жизни в цвету». Мичурин и его сподвижник провели здесь немало часов. Может, тогда они с Толубеевым и накликали свою судьбу — все-таки пришлось им сыграть в фильме Дон Кихота и Санчо Пансу. Вот и после этого уже больше года минуло…

Теперешний его герой тоже из булгаковской пьесы. У него своя беда, своя боль. Что же все-таки не ладится? Он посмотрел на себя в зеркало, усилием воли убрал живой блеск глаз, брезгливо скривил рот. Зловещая маска. А нужно ухватить суть. Родные стены не помогали. Книжные россыпи на креслах, диванчике, на полу тоже были бессильны. На миг показалось, что над ними — толстыми фолиантами и тоненькими томиками — висят облачка пыли. Неудержимо потянуло на воздух, на простор, глотнуть ветра. И стало ясно, что надо, очень надо увидеть корабль.

Корабль появился на горизонте совсем маленький, белый и неожиданно отчетливый. Гуляющая вечерняя публика, в основном молодежь, деликатно «не узнавала» Черкасова, а ему не мешали ни смех, ни разговоры, ни шелест сотен шагов вокруг. Он напряженно вглядывался в это чудо — рождающийся из слияния моря и неба корабль. Казалось, корабль не двигается. Он просто становился все больше и больше и наконец совсем отделился от линии горизонта. Слух Черкасова выделил из окружающих

разговоров несколько слов. «Это наш — советский», — объяснил девушке молоденький морячок. Советский корабль возвращался домой. Еще совсем немного, и люди ступят на родную землю, с которой так долго были в разлуке. Черкасов знал это чувство. В горле встал комок. А если нет в этом чувстве радости, а только боль… вина, огромная вина перед Родиной, раскаяние и немного надежды… На лице Черкасова резче обозначились складки. Комок в горле стал больше. Черкасов прерывисто вздохнул. Все. Миг, которого он ждал, наступил. Он почувствовал себя в шкуре другого человека. Теперь только не потерять это ощущение. Нужно скорее возвращаться домой, в тиши кабинета все обдумать еще раз, нет, не раз, искать, искать…

Вслед за Дон Кихотом в кино Черкасов встречается наконец и в театре с большой трагической ролью. Генерал Хлудов встал особняком в ряду самых совершенных созданий артиста. Поначалу этот персонаж из пьесы М. Булгакова «Бег» произвел на Черкасова, еще пребывавшего в обществе гуманнейшего идальго, отталкивающее впечатление. Он даже попытался ухватиться за небольшую роль главнокомандующего белой армии, но Вивьен сумел заинтересовать его Хлудовым.

Талантливая пьеса, пролежавшая 30 лет под спудом, утверждалась к постановке с большими трудностями. В свое время критика, особенно левацкая, обвиняла Булгакова в поэтизации страданий классового врага. Горький же на обсуждении пьесы в Московском Художественном театре предсказывал «анафемский успех» и говорил, что не видит в ней «никакого раскрашивания белых генералов». И все же репетиции в МХАТе были прерваны.

Потребовалась смена целого поколения, чтобы облыжные обвинения автора «Бега» утратили былую силу и смысл. Театру имени Пушкина удалось доказать свое право на пьесу. В этих хлопотах Черкасов принимал самое живое участие.

Чем увлек его «Бег», сумрачный образ вешателя, кончающего покаянием? В те годы многие русские эмигранты отрекались от своих прошлых ошибок и желали вернуться на родину. Заметно возрос интерес к судьбам эмиграции и в нашем обществе. Оно нуждалось в более глубоком и точном знании этого трагического явления национальной истории России. Безысходная тоска по родной земле была известна Черкасову не понаслышке. Он видал эмигрантов за рубежом и уже в качестве репатриантов, интересовался судьбой и творчеством Шаляпина, Рахманинова, Михаила Чехова и других выдающихся деятелей русской

культуры, оказавшихся за пределами Советской России. Это была не история о прозрении матерого белогвардейца Хлудова, который прервал свой эмигрантский бег и вернулся с повинной головой домой.

Для Черкасова революция и гражданская война были не «темы», а часть его жизни, часть его личности. Настоящее и прошлое России соединялось в нем самом. Работая над «Бегом», трудно было, например, не вспомнить, что его родной дядя, брат матери, погиб на стороне белых. Пьеса волновала Черкасова неожиданным поворотом в утверждении патриотизма. Она, по убеждению актера, «учила людей любви к Родине. Она говорила о том, что люди, поднявшие руку на свой народ и лишившиеся своей земли, лишаются всего». Оказывалось, что новая роль стоит на главной линии творчества Черкасова, создававшего монументальное исследование русского национального характера. На этот раз — в его роковых заблуждениях.

Черкасов принадлежал миру добра, но не чурался изображать отрицательных героев. Ему только обязательно нужно было до конца понять, во имя чего он оживляет зло на сцене, в чем высокая поучительность создаваемого им характера. Трагическая судьба военачальника Хлудова, который во имя «спасения» России стал палачом русских людей, убеждала в том, что патриотизм есть живое чувство верности родной земле и народу, а не преданность мертвой идее. Актер понимал, что к Хлудову придется торить совсем новую дорогу. В трагикомедии Булгакова из всех персонажей белого стана один только Хлудов не отмечен печатью комического. Этот человек обрисован автором без сатирического «преследования», даже с раскрытием логики его поступков изнутри. Естественно, что Черкасов, с его могучей интуицией, с редкостным даром внутреннего перевоплощения, пошел за автором.

У Хлудова был прототип — генерал Я. Слащов, и Черкасов знал его историю. Своей жестокостью Слащов заслужил прозвище палача и вешателя. Очутившись в эмиграции после разгрома белых в Крыму, он вскоре возвратился в Россию. Был прощен Советским правительством и стал преподавать в академии. Один из слушателей-командиров опознал его и, мстя за родных, казненных Слащовым, застрелил его на лекции. Черкасов, однако, не искал подсказок в сведениях о прототипе Хлудова. Заботой исполнителя стало не только сохранить, но и усилить обобщающую силу образа, в котором сконцентрировалась неправда и обреченность белого движения. Следуя за своим «героем» по этапам его мучительного самопознания, актер нашел разгадку его основного состояния. В своей рабочей тетради на

полях против слов Хлудова «Чем я болен? Болен ли я?» Черкасов написал: «Болен неправым делом».

И все же образ рождался тяжело. Ю. Толубеев, игравший в «Беге» генерала Чарноту, вспоминал: «Хлудов „не шел“ долго. Пока Черкасов не понял для себя сцену на вокзале — одну из первых в спектакле. Он решил ее в отличной статике. Фигура Хлудова сразу стала рельефной, объемной, значительной. Но и найдя „остов“ роли, Черкасов продолжал искать ключ к каждому поступку, каждому жесту своего героя».

Премьера состоялась 27 июня 1958 года. Спектакль получился интересный, ярко театральный и был хорошо принят публикой. Однако в сценическом решении сложной пьесы, в ее идеологической интерпретации театром обнаружились просчеты. Сатирико-разоблачительная интонация «Бега» в спектакле потеряла свою остроту. Комедийно-буффонные эпизоды (Чарнота, спасаясь от красных, прикидывается беременной женщиной, он же появляется в парижской квартире Корзухина в кальсонах и пр.) настраивали зал на добродушный лад. Генерал Чарнота в живописном исполнении Толубеева вызывал определенную симпатию широтой натуры, смелостью. Даже мародер и спекулянт Корзухин (В. Янцат) был чаще глуп и ничтожен, нежели подл и отвратителен.

Но трагическая сторона спектакля выдающейся игрой Черкасова была поднята на уровень подлинных откровений. Всю цепь кризисов Хлудова актер дал «крупным планом», как самое важное в спектакле. Хлудов становился центральной фигурой и за счет редкостной самоотдачи и наполненности сценического существования Черкасова. Он, свидетельствует Толубеев, заражал актеров и зрителей, объединял их единым полем высокого напряжения, и «никто не знал, когда же наступит разряд».

Лучшим в спектакле был второй акт, в котором появлялся и властно завладевал вниманием зрителя Хлудов — Черкасов. В солдатской шинели с полевыми погонами генерал неподвижно сидел на высоком табурете спиной к залу. Иногда бросал какие-то уже ненужные бумаги. Они падали на пол, словно облетавшие с дерева последние листья. Его поза говорила о мучительных раздумьях, опустошавших душу, об огромной усталости. Когда он чуть поворачивался, были видны нос с горбинкой, усики, над высоким бледным лбом — гладкая прическа со строгим пробором. Ровным, скрипучим и брюзгливым голосом Хлудов ронял несколько слов и вновь застывал в жесткой позе, напоминая сильную, но больную хищную птицу. За окнами пустого холодного вокзала, где сидит Хлудов, объятая паникой большая станция — фронт прорван, и красные близко.

Командующий не существующим уже фронтом, лучше других знающий, что теперь ничто не спасет белую армию, генерал Хлудов один сохраняет спокойствие. Черкасов отступил от ремарок автора, играл без крика, без нервозно-капризной смены интонаций, лишь разной силой сарказма варьируя монотонную речь Хлудова. Силой внутреннего перевоплощения актер создавал вокруг себя напряженное пространство трагедии.

Черкасов укрупнял Хлудова. Скупыми штрихами показывая в нем мужественного старого фронтовика, не затронутого бытовым разложением, презирающего своих бездарных начальников, ненавидящего тыловых крыс, таких, как товарищ министра Корзухин, Черкасов усиливал трагедию Хлудова, который именно их и защищал до последнего от народного гнева. В своем герое Черкасов показывал крах белой армии, изверившейся в идеалах, за которыми оказалась пустота, озлобленной от неудач, от «ошибок» истории, от гнета «святынь», обрекавших на смерть всех, кто от них отрекся, и тех, кто оставался им верен. Хлудов видит в революции бунт. И усмиряет его «жезлом железным». Он стал вешателем и палачом по неукоснительно исполняемому долгу, по логике войны, по «военно-полевому» закону «без суда и следствия»…

Сильнейшее впечатление производила сцена столкновения Хлудова с вестовым Крапилиным. Устами бесстрашного солдата (его убедительно сыграл К. Калинис) говорил народ: «Шакал! Только одними удавками войны не выиграешь. За что ты, мировой зверь, повесил солдат на Перекопе?.. Стервятиной питаешься». Хоть и ненавидит Хлудов ложь, его окружающую, не свободен он в своих делах — служит смерти, небытию и потому отправляет Крапилина на виселицу за слово истины.

Подвиг солдата-обличителя перевернул всю жизнь грозного генерала. Простым бытовым действием Черкасов сумел с большой силой выразить подступающую к Хлудову душевную смуту, обосновать внезапный приступ «болезни»: увидев на полу шапку повешенного вестового, Хлудов безотчетно взял ее. И в то же мгновение был пронизан ознобом страха. Призрак Крапилина стал вечным спутником его совести.

В эмиграции Хлудов был уже «весь болен, с ног до головы». В длинном черном сюртуке, в котелке, с механической деревянностью движений, он напоминал участника похорон. Сцена галлюцинаций Хлудова буквально потрясала зрителей. Обычно черствый и замкнутый, Хлудов говорил с призраком мягко. Когда его перебивали, он отвечал своим привычным сухим тоном. Терзаемый угрызениями совести, тоской по Родине, проваливающийся в кошмарные сны, Хлудов в черкасовском

исполнении был свободен от патологии. Воля и ум его не покидают. И когда в нем созрело решение вернуться на Родину, он начинает оттаивать, оживать.

При аскетично скупой игре Черкасов подробнейшим образом раскрывал все состояния и движения души Хлудова, в том числе и его нравственное воскрешение. Оно пришло только с полным самоотречением, готовностью отдать себя на суд народа, вина перед которым стала для него невыносимой, и принять смерть на родной земле. Так Хлудов обретает спокойствие и новое, высокое понимание своего долга.

В финале, сочиненном театром, патриотическая идея спектакля звучала открыто и сильно. С парохода вместе с другими репатриантами сходит Хлудов. Всего год как он покинул свое отечество, и вот совсем иным возвратился домой. Лицо его не успевает передать всех нахлынувших на него чувств. Падает из рук ситцевый узелок с пожитками, блудный сын России Роман Хлудов опускается на колени, клонит голову к земле. С удивлением и нежностью говорит о ней тихо: «Мягка и шуршаща…» Потом решительно встает и, слегка сутулясь, но сосредоточенно, спокойно идет навстречу судьбе — по наклонной сцене к рампе, на зрителей.

В роли Хлудова Черкасов расширил подвластную ему сферу творчества. В богатой актерской палитре появились новые краски — в пластике, в голосе, в эмоциях, в способах психологического анализа. Глубокий художественный замысел Булгакова — показать процесс нравственного прозрения белогвардейца без сатирического обличения, не нарушая субъективной правды персонажа, Черкасов воплотил с исключительной силой. Не осовременивая своего героя, актер в то же время сумел выразить к нему мудрое эпическое отношение, которому учит история.

«Бег» был сыгран более двухсот раз. Большой интерес к нему не ослабевал. Пьеса Булгакова уже была выведена на большую сцену. Ее высокие художественные и несомненные идейные достоинства были убедительно доказаны Николаем Черкасовым.

Прошло немногим более года после премьеры «Бега», и Черкасов появился на сцене в образе нашего современника. Контрастная смена ролей шла на пользу актеру. Она освобождала от инерции предыдущего перевоплощения, поддерживала плодотворное состояние внутреннего размаха, питала творческую дерзость. Образу академика Дронова, человека щедрой души, предстояла большая жизнь на сцене и на экране. Под его знаком протекало последнее семилетие большой актерской страды Николая Черкасова.

…В зале постепенно гас свет, и начинала звучать музыка. В

луче прожектора на авансцену медленно выходила молодая женщина. Торжественно, словно совершая обряд, она ставила в хрустальную вазу багряные листья осеннего клена… Чуть позднее зрители понимали смысл этого обряда: осеннее увядание говорило о том, что герой свершил свой земной круг.

Перед каждой картиной женщина меняла букеты в вазе: подснежники, сирень, ромашки, маки. Перед последней опять появился клен. В этом была и примета времен года, и неумолимая их смена, и красота мира, из которого уходил академик Дронов…

Пьеса С. Алешина «Все остается людям» была поставлена в ноябре 1959 года. В главном ее герое — уральском академике Федоре Алексеевиче Дронове — автор удачно обобщил характернейшие черты советского ученого нового типа, лучшие качества нашего современника. Это была та положительная роль открытого идейного и нравственного звучания, которую долго ждал Черкасов.

Работа над пьесой двух театров (ее ставил также МХАТ) привела к тому, что автор существенно ее переделал. Драматизм случая, не обусловленный характером героя, остался. У Дронова, работающего над созданием мощного реактивного двигателя, обнаруживается тяжелая болезнь. Вместо нескольких лет жизни, обещанных ему врачами, если он уйдет на покой, ученый предпочитает один год творчества, чтобы завершить открытие огромной важности. Но гнетущий финал, в котором одинокий академик не видел, кому он может передать эстафету своих научных идей, стал мужественным финалом «оптимистической трагедии». В новом варианте образ Дронова значительно обогатился, стал более цельным.

Спектакль был решен (режиссеры Л. Вивьен и А. Даусон, художник А. Босулаев) в особом стиле содержательной и взыскательной простоты. Постановку даже называли тогда «условной»: игра шла без «четвертой стены» на покатой площадке выдвинутого вперед над оркестровой ямой просцениума. Отдельные ударные реплики подавались не партнеру, а прямо в зал. Занавеса не было. Черный бархат обрамлял проем сцены. В интеллектуальном спектакле уместными оказались метафоры художника. Крупный лакированный паркет просцениума напоминал шахматную доску, на которой развертывалась борьба разных представлений о том, как и зачем жить на свете. Метафора эта поддерживалась эпизодом спектакля — игрой Дронова в шахматы со своим идейным оппонентом — священником.

Прообразом Дронова был академик Андронов. Он был

приговорен врачами, но скрывал это от родных и близких. В Дронове не без основания видели также черты характера творца ракет И.В. Курчатова. Склад мыслей и чувств Дронова, человека одного поколения и одной формации с Черкасовым, был настолько понятен и близок актеру, что он мог не искать подсказок в жизни прототипов своего героя. Не нуждался он и в придумывании примет внешнего облика Дронова и, впервые выходя на сцену почти без грима, не чувствовал себя «голым». Но сам факт существования реальных прообразов Дронова вдохновлял актера, обеспечивал тылы роли, которыми она соприкасается с действительностью.

Его пятидесятилетний академик всегда гладко выбрит, подтянут, элегантен, движется свободно и уверенно, как человек, друживший со спортом.

Отказавшись от профессиональных черт ученого, Черкасов не прельстился изображать гения, натуру исключительную. Величие Дронова обнаруживалось в его высокой человечности.

Черкасов играл борьбу с болезнью и жизнью. Урок Б. Щукина, построившего роль Егора Булычева на сопротивлении смертельному недугу, был усвоен Черкасовым еще во время работы над Полежаевым и пригодился вновь. «Как не испытать страха перед смертью?» — задавал он себе вопрос и решал: «Вероятно, как можно больше оставив людям», В жизнелюбии Дронова — Черкасова, в его неизменной улыбке, которая обращена уже не только к собеседнику, а ко всему сущему на земле, не было и намека на бодрячество, как не было у него и торопливых попыток взять от жизни побольше для себя. Он земной, нормальный человек, не аскет и не фанатик. Ему ведома сладость бытия и приступы смертной тоски.

Черкасов наделил Дронова богатым миром чувств. Актеру потребовался рояль. Дронов поверял музыке свои сокровенные мысли и черпал в ней силу. А для подвига ее было нужно много. И Черкасов с особой убедительностью и теплотой раскрывал главные источники этой силы в Дронове: его зрелую гражданственность и высокоорганизованную культуру.

Депутатскую деятельность академика Черкасов развертывал как проявление его интереса и любви к людям. Общественные обязанности не могли стать обузой человеку, для которого смыслом жизни было служение своему народу — в большом и малом. С хорошим пристрастием, «со вкусом» проводил Черкасов сцены, в которых депутат Верховного Совета Дронов борется с бюрократами, затягивающими электрификацию поселка, добивается починки крыши у инвалида.

Был личный момент и в том, как Черкасов показывал

высокую самодисциплину Дронова. Рационализм строжайшего распорядка был естествен для целеустремленного, делового человека. Дронова характеризует четкий трудовой ритм, а не педантизм ученого сухаря. Он не раб схем и расписаний, наоборот, они помогают ему оставаться хозяином жизни, загнать болезнь в графу дневного распорядка: встреча с врачом, процедура, прием лекарств. Черкасов даже добавил еще один зримый и обыденный жест самообладания Дронова: по привычке закуривает и тут же кладет папиросу — нельзя! Вот так и не играл Черкасов болезни — она была как бы вне Дронова: в нежной заботе жены (Г. Инютина), в мягкой настойчивости врача Аси Давыдовны (Л. Штыкан), в неумолимости по части режима секретаря Тамары Ивановны (Н. Вейтбрехт).

До последней минуты Дронов сохранял бодрость, ясность мысли и умер внезапно, с улыбкой. Он победил, сумел передать людям свои открытия и идеи большой важности и выдержал последнюю проверку — смертью, в таком испытании подтвердив высокое звание человека.

Все действующие лица пьесы имели подсобное по отношению к Дронову значение. Лидерство Черкасова в спектакле закрепляло это положение. По его свидетельству, исполнители для усиления драматизма делились режиссурой на тех, «кто своими поступками помогает либо мешает Дронову». Но и в такой невыгодной позиции было создано немало интересных актерских работ (Морозов — И. Горбачев, Моргунов — Я. Малютин). Наибольшего успеха, после Черкасова, добился только что пришедший в труппу театра артист П. Крымов, исполнявший роль молодого ученого Вязьмина. Дроновская тема единства таланта и человечности была сыграна актером своеобразно. Доверчивый, легкоранимый, он порой бывал беспомощен. Сцена визита Дронова к Вязьмину, когда их взаимная глубокая симпатия обнаружилась в полной мере, была одной из лучших в спектакле.

В пьесе у Дронова есть и философский противник — его шурин священник отец Серафим (Б. Фрейндлих). Встречи Дронова с его оппонентом, проведенные обоими актерами с большим внутренним драматизмом, психологически точно и сильно, стали одними из самых интересных сцен в спектакле. В поисках верного самочувствия, неподдельной правды сложных человеческих отношений Черкасов мог опереться и на свой личный опыт. Разве, споря с отцом Серафимом о ценностях жизни, о назначении человека, мог он не вспомнить своего деда-священника, не задуматься о трудной судьбе дяди — Ивана Адриановича, жившего лишь религиозными интересами?

Идею бессмертия, которую по воле автора пьесы развивал

академик Дронов, трудно назвать откровением. Но Черкасов настолько очеловечивал дидактику своего героя, что она удивительным образом начинала звучать как высокая лирика. Таким был финальный монолог о земном бессмертии. Ироническая улыбка на лице Дронова превращалась в улыбку спокойной уверенности, когда он произносил слова, с которыми уходил из жизни: «Все остается людям. И хорошее, и дурное. И в этом оставшемся — мое бессмертие или забвение».

Черкасов был счастлив, что ему удалось воплотить образ героя-современника. «Каждый раз, когда я выхожу на сцену в гриме Дронова, — писал артист в „Ленинградской правде“ 23 августа 1960 года, — меня охватывает чувство патриотической гордости за наших ученых, за нашу науку».

Спектакль стал украшением афиши театра и был сыгран более двухсот раз. Его горячо принимали зрители Москвы, Рязани, Киева, Череповца, Таллина и многих других городов нашей страны, а также и за ее пределами. Осенью 1960 года в Бухаресте после окончания спектакля «Все остается людям» его участники удостоились редкостных почестей: когда актеры вышли на авансцену, с колосников на них стали сыпаться лепестки роз.

Этот спектакль стал одним из основных в гастрольной программе театра. Черкасову нравилось играть Дронова для металлургов, хлеборобов, шахтеров и студентов, испытывая волнение, почти как на премьере. Поистине общенародная любовь, которая сопровождала Черкасова в поездках, грела его, поддерживала силы. Трогательные встречи и проводы были дороги своей искренностью. Как-то в Вологде, куда ленинградцы приехали в тридцатиградусный декабрьский мороз, из окна вагона артист увидел духовой оркестр на платформе и полюбопытствовал: «Какого-то генерала встречают…» А оказалось — его самого.

В гастрольную труппу артист вносил дух товарищества и демократизма. Когда в Целинограде ему хотели преподнести медаль «За освоение целины», он предупредил: «Я не могу один ее принять». И тогда медалями были награждены все актеры выездной труппы.

Но была в этих поездках и теневая сторона: ради вытягивания финансового плана театра Черкасова отправляли на гастроли слишком часто. «Как футбольный мяч», — иногда ворчал он. На свою болезнь не жаловался, и она как-то не принималась дирекцией театра во внимание. Лишь игравшие с Черкасовым актеры догадывались, чего стоил ему каждый спектакль. Во время кратких перерывов между картинами, когда на сцене гас свет, они

слышали его затрудненное свистящее дыхание. Но вот начиналась новая картина, и, мгновенно преображаясь, Черкасов укрощал болезнь — до следующего перерыва.

В 1962 году, когда исполнялось 125 лет со дня гибели А.С. Пушкина, театр, носящий его имя, осуществил постановку «Маленьких трагедий». Эти философские миниатюры манили актеров своей глубиной и «истиной страстей». Великий Щепкин играл Сальери и Барона. Только в юбилейные 1937 и 1949 годы «Маленькие трагедии» прошли на многих десятках русских и национальных сцен. И все же, несмотря на ряд крупных актерских работ, цельных, художественно законченных и убедительно раскрывающих пушкинский замысел, спектаклей по «Маленьким трагедиям» создано не было, и им все еще сопутствовала давняя молва об их несценичности.

Развеять это мнение было лишь попутной задачей Л. Вивьена, задумавшего поставить современный спектакль о человеческих ценностях, о столкновении гуманизма с буржуазной ограниченностью, спектакль, который бы сочетал в себе нравственно-психологический план с историко-философским. Постановка Пушкина, как всегда, оказывалась проверкой зрелости театра и его верности духу современности. Режиссер, однако, не рискнул руководствоваться идеей, ждущей своего воплощения на сцене, — поставить «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери», «Каменного гостя» и «Пир во время чумы» как внутренне единый спектакль. Он избрал достаточно традиционную форму спектакля-концерта из трех (без «Пира во время чумы») самостоятельных представлений.

Постановку готовили основательно, внимательно прислушивались к советам пушкинистов.

Зритель, входя в зал, оказывался перед открытой сценой. Над просцениумом художник А. Босулаев повесил три люстры (по числу произведений) с горящими свечами. По бокам портала сверкали белизной и золотом колонны. На белом тюлевом занавесе парила золотая лавровая ветвь.

Спектакль в целом был отмечен большой культурой и получил признание зрителей. Хотя части «триптиха» оказались неравноценны. Основное внимание театральной прессы и общественности было отдано «Моцарту и Сальери» благодаря выдающейся игре Н. Симонова (Сальери).

Черкасову была поручена роль барона Филиппа в «Скупом рыцаре». Словно оправдываясь в том, что после светлого Дронова опять взялся за отрицательную роль, он записывал: «…работая

над созданием характеров отрицательных, я стремился в полную меру своих возможностей отрицать те явления, которые их породили, отрицать зло, которое несут мои герои, утверждая тем самым прогрессивные гуманистические идеи нашего времени, нашего народа».

Роль Барона чрезвычайно трудна. Она статична, и ее большую часть занимает огромный монолог. Хотя за нее брались такие гениальные актеры, как К. Станиславский и В. Давыдов, «Скупой рыцарь» не имел образцовых сценических воплощений. Только А. Остужеву (Малый театр, 1937) удалось увлечь зрителей темпераментной игрой, контрастным сильным характером рыцаря и скряги.

В черкасовском Бароне не было и тени демонического величия, романтического ореола. Актер с первых же слов показывал ложность представлений героя о себе и о мире. Барон говорил: «Как молодой повеса ждет свиданья с какой-нибудь развратницей лукавой…», а зритель видел тощего, в затрапезной одежде старика, на неуверенных, слабых ногах спускающегося по лестнице в темный подвал. Скрипели и скрежетали засовы и замки, и в заветное хранилище вступал не властный хозяин несметных сокровищ, а влезал их раб с выражением какого-то трусливого вожделения на неприятном лице, хранящем следы низких страстей и преступлений.

Черкасов расчленил монолог на «эпизоды», которые произносил в разном ритме и с тончайше разработанными интонациями: то словно задыхаясь от нетерпения увидеть «блещущие груды» и торопясь, то оживленно, раскрывая сундуки и зажигая свечи, то задумчиво, то с болью и тревогой, то вдруг под сводами подземелья гремел резкий, властный голос прежнего Барона, гордого и сильного. Актер удачно преодолел трудности сценического исполнения пушкинского стиха, обычно плохо совместимого на сцене как с декламацией, так и с психологической нюансировкой.

Черкасов тонко показывал, что душевные движения Барона не соответствуют действительности. Мнимы его власть и свобода («Мне все послушно, я же — ничему»), неосуществима его власть («отсюда править миром я могу»). Обижать вдов и нанимать убийц еще он может, реализовать же богатства и изменить свою жизнь ему не дано: он давно уже переродился и пожизненно прикован к своим сундукам золотой цепью. Ни в чем не противореча тексту, Черкасов доводил откровенные самоизлияния Барона до глубокого цинизма. Без всякого страха вспоминал: старик про «слезы, кровь и пот, пролитые за все, что здесь хранится», не осуждал, а скорее одобрял «плута» Тибо,

подозреваемого им в разбое.

Создав дополнительное внутреннее движение образа, способствующее его самораскрытию, Черкасов стал более свободен в своем сценическом существовании от скудного внешнего действия. Ведь все, что совершает Барон в подвале, предусмотрено всего четырьмя ремарками: «Хочет отпереть сундук», «Отпирает сундук», «Всыпает деньги», «Зажигает свечи и отпирает сундуки один за другим».

Черкасову была близка установка Вивьена на поиски емкого, сжатого сценического стиля. Актер закончил монологическую сцену выразительной статикой: опершись на меч, Барон застывал недвижным стражем своих бесполезных несметных богатств, полный решимости вечно и любой ценой защищать их.

После утомительной сцены у Черкасова была только одна минута, чтобы переодеться к следующему выходу. В разговоре с Герцогом и в ссоре с сыном Альбером барон Филипп обнаруживал новые свойства своей сложной извращенной натуры. Черкасов уверенно заканчивал лепку характера, существом которого делал мерзостную страсть к золоту и низкую ненависть-ревность к сыну-наследнику. В этой сцене актер в большей мере показал в скряге рыцаря. Обвиненный Алъбером во лжи, он швырял ему перчатку, а затем с силой и неожиданной грацией бросался на него со шпагой. (Тут нельзя умолчать о примечательной требовательности Черкасова к себе: для сцены, длящейся несколько секунд, больной шестидесятилетний актер долго занимался фехтованием.) Трагическую тему Барона актер усиливал тем, что обнаруживал в нем страдающего человека. Еще в подвале этот, казалось бы, закоренелый, черствый циник с тоской говорил о том, что его мучает «когтистый зверь, скребущий сердце, совесть. Незваный гость, докучный собеседник…». Старый барон, как трактовал его Черкасов, и умер от человеческого потрясения перед лицом зла, которое сам же и вообразил в сыне.

Черкасов играл Барона изобретательно, умно, эмоционально. Но сам Барон с его идеями и чувствами, радостями и страданиями не очень занимал зрителей. И этот момент сказался на восприятии спектакля и его судьбе сильнее, чем недочеты исполнителей других действующих лиц и холодок несколько традиционной режиссуры. «Истина страстей», заключенная в пушкинском шедевре, могла полно раскрыться на сцене лишь в атмосфере заинтересованного зрительского сопереживания, как это происходило на спектакле «Моцарт и Сальери». Своей проблематикой (нравственные основания искусства и принципы творчества) он оказался значительно ближе аудитории

шестидесятых годов, чем «Скупой рыцарь». Каждое время ищет в живом мире пушкинской поэзии ответа на волнующие его вопросы.

Черкасов понимал, что его работа, не получив значительного общественного резонанса, по-настоящему не прозвучала. Добротный академический спектакль, на который через год станут водить старшеклассников… Ну что ж, его барон Филипп незаметно отойдет в тень. В актерской жизни никому не избежать и рядовых созданий. Вот только в шестьдесят лет успех нужен, как никогда. Того и жди, поползут слухи: «выдыхается, повторяется…» Чем он мог ответить? Делом, новым творением. Но это зависело не только от него. В июне 1963 года, выступая с речью, Черкасов произнес горькие слова: «Разве нормально, когда лучшие советские актеры часто „простаивают“, годами сидят без хороших ролей, не могут создать полноценные образы героических современников? Это негосударственно, так же как держать под снегом ценные машины, как гноить семена. А ведь актер не может браться за любую роль, он должен беречь свое доброе имя…»

Как всегда, Черкасов беспокоился не только о себе.

Теперь трудно поверить, что вначале Черкасова не хотели утверждать на роль Дронова в фильме. Выдвигались те соображения, что актеру не избежать самоповторения. Однажды было даже заявлено о слишком театральной игре актера, не подходящей для экрана. Поэтому, приступая к работе в новой картине, Черкасов был «разогрет», находился в состоянии внутренней полемики со скептиками и недоброжелателями.

Когда на «Ленфильме» начались съемки «Все остается людям», Черкасов уже более двухсот раз выходил на сцену Дроновым. Роль выкристаллизовалась, была отлажена до мельчайших деталей. Черкасов не стал менять сути образа, но создавал его иными средствами, нежели в театре. То, что на сцене длилось три с половиной часа, на экране должно было занять менее полутора. Ушло все второстепенное, в то же время детали стали еще важнее. Крупные планы требовали более тонкой мимической игры, должна была измениться и интонация.

Черкасов уже семь лет не снимался и истосковался по трудной, но любимой «киношной» работе. Когда-то на творческом вечере он говорил: «Театр — лаборатория, десятки лет можно развивать образ. Кино же оттачивает технику — взлетать без разбега, без трамплина на самую высокую ноту. Надо попасть сразу в точку, чтобы лететь, лететь. Вот разница». Проявляя высочайший профессионализм кинематографического актера, Черкасов, когда возникала необходимость, легко и быстро

создавал несколько вариантов одного эпизода. Бывало, что он сам предлагал и даже настаивал на новых дублях, хотя состояние его здоровья оставляло желать лучшего. Артист утомлялся, ему приходилось время от времени отдыхать на «дроновском» диване.

Часть съемок проходила в научном центре в Дубне, под Москвой. Для Черкасова уже одно это представляло известные трудности. Летом в жару он чувствовал себя очень неважно. Жена или сын всегда старались проводить его.

Всегда была готова ему помочь и московская родня. Приезжая в, Москву, Черкасов, если удавалось выкроить время, навещал семью брата Константина. Это было праздником для всех. «Угощение чтоб было хорошее!» — голосом Осипа угрожающе произносил, входя в дом, Черкасов. После оживленных разговоров и смеха наступал час музыки. Пели русские песни, отрывки из опер (особенно удавался хор бояр из «Князя Игоря» — «Мужайся, княгиня…»). Черкасов пристально следил за музыкальным образованием обоих своих одаренных племянников, гордился их успехами. Случалось, помогал и деньгами. Он любил их почти отцовской любовью. И они обожали своего дядю.

Из гостиницы «Москва», где Черкасов всегда останавливался, однажды он приехал на Савеловский вокзал, откуда ему нужно было попасть в Дубну. Николая Константиновича сопровождал племянник Геннадий. Электрички были переполнены. Пока племянник искал вагон посвободнее, чтобы можно было хотя бы присесть, в духоте и вокзальной суматохе Черкасов ждал его на перроне. Когда Геннадий Константинович вернулся, то увидел, что вокруг Черкасова собралось много людей. И он подумал, что Николаю Константиновичу стало плохо. Но оказалось, что тут возник маленький митинг. «Сам еле стоит, прислонясь к фонарю, чемодан уже выпустил из рук, но говорит живо, шутит, и все, кто вокруг, тоже улыбаются, слушают», — вспоминает Г. Черкасов.

Когда фильм вышел на экраны, он вызвал к себе огромный интерес. Появились сотни рецензий — в центральной и периферийной печати, на всех языках союзных и автономных республик. За этим чувствовалась большая радость народа, вновь встретившегося со своим любимым артистом — Николаем Черкасовым.

«Мы по праву можем сказать, что это новое создание Черкасова, — писал в „Правде“ (1 февраля 1964 года) критик П. Марков. — Его выступление в кино совсем не повторяет спектакля». А. Анастасьев («Искусство кино», 1963, № 12) точно отметил важнейшую особенность черкасовской игры в фильме: «Он современен не только по своей идее, по жизненной позиции, но по душевному устройству, ритму мысли, складу речи,

интонациям». В то же время режиссура, как справедливо писал критик, по сути дела, осталась в рамках фильма-спектакля. Но теперь па это не приходится особенно сетовать. Если с точки зрения чистоты жанра и был урон для киноискусства, то мы, по крайней мере, можем благодаря фильму все же судить и о последней крупной работе Черкасова.

Здоровье артиста заметно ухудшалось. После церемонии вручения Ленинской премии за исполнение роли Дронова в фильме «Все остается людям» Николай Черкасов, выйдя из Спасской башни Кремля, на небольшом пути до гостиницы «Москва», всего каких-нибудь 600 метров, пять раз останавливался передохнуть.

Его, бывало, спрашивали:

— Почему вы не идете на пенсию?

— Какая пенсия, помрешь ведь тогда, — отвечал он обычно. И по-прежнему работал много, увлеченно, не помышляя о покое.

В январе 1964 года Черкасов возглавлял ленинградскую делегацию на XI съезде Всероссийского театрального общества (ВТО). Ему выпала честь открыть съезд. Со сцены Малого театра он говорил о почетной и увлекательной задаче, стоящей перед деятелями сцены, перед всеми «творцами прекрасного»: «раскрыть смысл и содержание титанических процессов, какие повседневно свершаются у нас, воспеть все, что идет вперед к коммунизму, разоблачать все то, что тянет нас вспять».

Когда в 1948 году его выбирали председателем правления Ленинградского отделения ВТО, Черкасов, широко разведя руки и улыбаясь, сказал:

— Ну что же, товарищи, это у меня двадцать первая нагрузка. Буду работать.

И за восемнадцать лет бессменного руководства этой большой творческой организацией он сделал очень много полезного и доброго. Двери его кабинета были широко открыты для всех. Черкасов был прост и доброжелателен. Самые застенчивые и самолюбивые заходили к нему со своими нуждами. Он не забывал даже тех мелких просьб, которые выслушивал на лестнице, у подъезда. Работа, жилье, лечение, устройство детей и престарелых… Не было, кажется, такого бытового вопроса, которым бы Черкасову не приходилось заниматься. И в неослабевающем желании помогать людям он многого для них добивался.

Черкасовская отзывчивость была широко известна. Когда фильм «Все остается людям» пошел по экранам страны, актер

стал получать огромное количество писем. Среди них были и прошения, адресованные «Депутату Балтики». Черкасов в то время уже не был депутатом, но поступавшие заявления пересылал в соответствующие инстанции с просьбой рассмотреть их и по возможности удовлетворить.

Особым вниманием Черкасова пользовался Дом ветеранов сцены. Его обитателям, из числа тех, кто получал небольшую пенсию, по инициативе Черкасова к праздникам вручали денежные пособия.

А открытие пионерлагеря в Сестрорецке, новогодние елки для детворы, казалось, не меньше радовали самого Черкасова. Его стараниями и хлопотами был отремонтирован и открыт на Невском проспекте Дворец работников искусств имени К.С. Станиславского, выстроен в центре города жилой кооперативный дом ВТО, а в курортной зоне Карельского перешейка (поселок Комарово) — большой благоустроенный Дом творчества имени Е.П. Корчагиной-Александровской.

Постоянной заботой Черкасова было и повышение идейно-творческого уровня ленинградских театров. На обсуждениях спектаклей, на творческих, теоретических и юбилейных конференциях и заседаниях, которые устраивало ВТО, Черкасов был оживлен, активен, выступал в прениях, а то и с докладом. Он анализировал состояние репертуара, театральной критики, режиссерского и актерского искусства, деятельность конкретных театров. Черкасов всегда старался установить тон полной откровенности, товарищеской критики, не взирающей на чины, звания и заслуги. Он был сторонником дискуссионных схваток и дружеской взаимопомощи.

Работа подрывала здоровье, но она же и поддерживала Черкасова. Работать — для него значило жить. Он был еще полон творческих планов, надеялся сыграть роль короля Лира, Каренина в фильме «Анна Каренина», в пьесе Эдуардо де Филиппо «Мэр района Санита», наметил написать книгу воспоминаний о Шаляпине и Эйзенштейне…

И все же в июне 1964 года Черкасов оказался на пенсии. Только что в Ленинградском Доме кино его чествовали в связи с присуждением ему Ленинской премии, и вдруг такой неожиданный поворот жизни… Защищая нескольких актеров Театра имени А.С. Пушкина от увольнения на пенсию, он в полемическом разговоре предложил сэкономить на нем. Неожиданно для артиста его заявлению был дан ход. Так содеялось ошибочное и недоброе дело. Это нанесло ему тяжелый, непоправимый удар. Потрясенный случившимся, он первое время целыми днями лежал, отвернувшись к стене.

С 1964 года Черкасов был вынужден ежегодно ложиться в больницу. Его лечили специалисты, светила медицины, и он прекрасно знал о своем состоянии здоровья. Человек мужественный, он не любил нытья. Дисциплинированный в творчестве, он так и не научился хранить себя в футляре, оберегать свою персону, жил широко, нерасчетливо. Мог выступить в какой-нибудь жилконторе, поехать на станцию Рощино в районный Дом культуры, чтобы оказать помощь самодеятельному драматическому кружку.

Ранней весной 1966 года ему пришлось опять лечь в больницу. Он с трудом дышал, пользовался кислородом, но все еще не сдавался болезни, порывался куда-то ехать, беспокоился об оставленных делах. Ведь он трудился с 16 лет, не знал лени. В мае Николай Константинович вернулся в Ленинград и нашел силы провести отчетно-выборную конференцию Ленинградского отделения ВТО. Выступил с творческим концертом перед телезрителями.

Раньше Черкасов говаривал: «Если первая половина жизни летит на самолете По-2, то вторая на Ту-104». Теперь жизнь пугающе замедляла ход. Поток ее как-то резко сужался. Николай Константинович стал мало выходить с дачного участка. Он садился на скамейку у крутого лесистого склона и смотрел на Финский залив. В сильный бинокль можно было рассмотреть лодки рыболовов, проходившие вдали корабли. В его гостеприимный дом по-прежнему приходили знакомые, артисты, отдыхавшие поблизости в Доме творчества ВТО, родственники.

Как-то в августе 1966 года Николая Константиновича навестил его старый и добрый знакомый Борис Михайлович Филиппов — бессменный руководитель Центрального Дома работников искусств, в последнее время — Центрального Дома литераторов. «Наш домовой», — звали его в артистических и литературных кругах. Они долго беседовали. Зашла речь о театральных воспоминаниях.

Черкасов улыбнулся:

— Думаю ли писать мемуары? Нет, это не по нутру: кто и что пил? Кофе или чай? Нет, нет! Не стоит тратить время. Вполне достаточно, что написал книгу «Записки актера»… А сейчас если писать, то не о себе, а о других… А если о себе, то буду писать о своих актерских неудачах и несбывшихся мечтах.

Память Черкасова хранила сотни театральных историй и анекдотов, тысячи интересных встреч, знакомств, ярких впечатлений, подробностей — хватило бы на большую занимательную книгу, стержнем которой явилась бы личность самого рассказчика. Но он не хотел писать о себе.

Черкасов не был аскетом. Ему, веселому и остроумному человеку, был свойствен праздничный строй души, ему нравилось ходить в гости и принимать друзей у себя; он любил русскую кухню, любил свой дом. И все же в его поистине подвижнической жизни, в которой главным был труд, в достигнутом им редкостном единстве творческой и общественной деятельности существование какой-то особой приватной бытовой сферы было и невозможно и не нужно. Он жил в мире больших идей и высоких гражданских чувств. Так родились 15 лет назад «Записки советского актера» — обобщение его творческого опыта. В последней больнице, откуда ему не суждено уже было выйти, артист намеревался работать над книгой о Шаляпине.

С жизнью его еще связывали тысячи нитей, она не отпускала его. Тяжело больной, он все еще кому-то помогал, что-то устраивал, звонил по телефону, и ему звонили беспрерывно. Он был очень нужен людям.

Нет, Черкасов не продолжал играть Дронова в жизни. Он находился в сложных взаимоотношениях со своими творениями. Он наделял их душой, но и они становились частью его души. С каждой ролью он рос как человек. Не будет домыслом и то, что он усвоил дроновское отношение к смерти.

Он шутил, что стал полнеть. А это уже начиналась водянка. Сердце и легкие не справлялись. Дни его были сочтены.

14 сентября 1966 года Ленинград мгновенно облетело известие о смерти Черкасова, и город был охвачен глубокой скорбью. Стало очевидно и бесспорно: умер великий артист.

Гроб с его телом был установлен на сцене Театра имени А.С. Пушкина — его родного театра. На красной бархатной подушке лежали два ордена Ленина и три ордена Трудового Красного Знамени. Звучала траурная музыка, а в нее вплетались любимые Черкасовым мелодии — так дирижер Е. Мравинский прощался со своим другом.

С площади Островского траурный кортеж медленно двинулся к Александро-Невской лавре. На Невском проспекте было остановлено движение. Тысячи ленинградцев пришли проводить в последний путь любимого артиста.

В некрологе, подписанном руководителями партии и правительства, виднейшими деятелями искусства, было сказано:

«Советское искусство понесло огромную утрату, скончался выдающийся художник нашего времени, один из любимейших народом артистов театра и кино…»

Более ста лет тому назад Герцен писал об актерах Мочалове и Щепкине, что они «оба принадлежат к тем намекам на сокровенные силы и возможности русской натуры, которые

делают незыблемой нашу веру в будущность России». Народ и поныне высылает вперед своих сынов, щедро наделяя их талантом.

Черкасов творил, как жил. По принципу: что сохранил — то пропало, что раздал — то осталось твоим навсегда. Порой некоторым даже казалось, что он мало дорожит своим актерским авторитетом — слишком легко отказывается от того, что сам придумал, сделал. А Черкасова интересовало не «свое», а лучшее.

Он преодолел соблазн индивидуалистических теорий, согласно которым целью и содержанием деятельности художника является самовыражение. Его зрелое творчество принадлежит коренному направлению русского сценического искусства, представители которого — от Щепкина до Станиславского — неизменно приходили в своем творчестве к отказу от личных пристрастий, эгоцентрических притязаний к самоограничению, даже самоотречению ради того, чтобы постичь народные идеалы и выразить их, служа Правде и Добру. Таков был нравственный и художественный канон всей передовой русской культуры. Черкасов в своем творчестве совместил его с идеалами советского общества.

Основные даты жизни и творчества Н.К. Черкасова (1903—1966)

1903, 27 июля (по новому стилю) — Родился в Петербурге в семье железнодорожного служащего.

1912 — Поступает в приготовительный класс гимназии.

1917—1918 — Увлечение музыкой. Становится завсегдатаем Мариинского театра.

1918, лето — Семья, Черкасовых живет в деревне Медведково Тверской губернии.

1919, лето — 1923, осень — Работа в Мариинском театре.

1919, 24 апреля — Слушает Ф.И. Шаляпина в опере «Демон».

Май — Поступает статистом в. Мариинский театр. Заканчивает школу второй ступени.

Июнь — Мобилизован на оборонные работы.

23 июня — Заключает первый театральный контракт.

Лето — Учится в студии мимистов.

1920—1922 — Участник массовых зрелищ. Танцует в спектаклях Студии молодого балета и Экспериментального ансамбля при Институте истории искусств.

1923—1927 — Учится в Институте сценических искусств.

1925 — Вместе с Б. Чирковым и П. Березовым создает пародийный танец «Чарли Чаплин, Пат и Паташон».

1926, лето — Проходит по конкурсу в Ленинградский ТЮЗ. Поездка в Среднюю Азию в составе студенческой концертной бригады.

1926, август — 1929, сентябрь — Актер ТЮЗа.

1926, 24 декабря — С большим успехом исполняет главную роль в спектакле «Дон Кихот».

1927 — Впервые снимается в кино («Поэт и царь»). Играет в спектакле «В трех соснах» (Театр новой оперетты, б. «Комсоглаз»).

1927, лето — Летняя гастрольная поездка по южным городам страны с Театром новой оперетты.

1928 — Снимается в фильмах «Его превосходительство», «Мой сын», «Луна слева».

1929, сентябрь — 1931, весна — Работа в Ленинградском, затем в Московском мюзик-холле. Участвует в обозрениях «Аттракционы в действии», «С неба свалились», «Одиссея», «Шестая мира» и др. Многочисленные гастрольные поездки по стране.

1932—1933 — Актер ленинградского передвижного театра «Комедия». Играет в спектаклях «Люди и свиньи», «Миллион

Антониев», «Театр Клары Газуль». Принимает активное участие в общественной и шефской работе. Снимается в кино в эпизодических ролях.

1933 — По приглашению Б.М. Сушкевича переходит на работу в Государственный академический театр драмы. Получает роль Варлаама в «Борисе Годунове».

1934 — Исполняет роль Сенечки Перчаткина в «Чужом ребенке», Айка Ауэрбаха в «Вершинах счастья».

Лето — Снимается в первой крупной роли в звуковом кино — Кольки Лошака в фильме «Горячие денечки».

13 ноября — Премьера «Бориса Годунова». Первое исполнение роли Варлаама.

1935—1936 — Играет Мориса Массубра в «Мольбе о жизни», Крогстада в «Норе», Осипа в «Ревизоре», Буланова в «Лесе». Начало работы над ролью царевича Алексея в фильме «Петр I».

1936, лето — осень — Работа над ролью профессора Полежаева в фильме «Депутат Балтики». Снимается в фильмах «Дети капитана Гранта» (Паганель), «Остров сокровищ» (Билли Бонс).

1937 — Присвоено звание заслуженного артиста РСФСР. «Депутат Балтики» удостоен «Гран-при» на международной выставке в Париже.

Март — Исполняет роль Бесштанько в комедии «Банкир».

Лето — Снимается в фильме «Друзья» в роли Беты.

Осень — зима — Играет роль Буранова в спектакле «На берегу Невы». Продолжая сниматься в роли царевича Алексея, в театре готовит роль Петра I в одноименном спектакле по пьесе А. Толстого.

1938, 28 марта — Награжден орденом Трудового Красного Знамени за участие в создании фильма «Петр I» (1-я серия).

Апрель — Исполняет главную роль в спектакле «Петр I».

Май — Подает заявление о приеме в члены ВКП(б).

26 июня — Избран депутатом Верховного Совета РСФСР.

Лето — Снимается в заглавной роли в фильме «Александр Невский».

Осень — Снимается в роли М. Горького в фильме «Ленин в 1918 году».

1939, 1 февраля — Награжден орденом Ленина за исполнение ролей в фильмах «Петр I», «Александр Невский» и «Ленин в 1918 году».

11 марта — Присвоено звание народного артиста РСФСР.

Лето — Поездка на Дальний Восток в район озера Хасан с шефскими концертами. Снимается в роли профессора Антонова в фильме «Шестьдесят дней».

Осень — Поездка в Западную Белоруссию во главе бригады ленинградских артистов. Исполняет роль М. Горького в спектакле «Ленин».

1940 — Исполняет главную роль (Лелио) в комедии К. Гольдони «Лгун».

1941 — Присуждение Государственной премии I степени за фильм «Александр Невский». Играет роль Дон Кихота в спектакле по одноименной пьесе М. Булгакова.

3 июля — Вступает в ряды народного ополчения. Назначен руководителем агитвзвода.

21 августа — Вместе с Театром имени Пушкина уезжает в Новосибирск.

1942 — Играет в спектаклях «Накануне» А. Афиногенова, «Фронт» А. Корнейчука. Снимается в Монгольской Народной Республике в фильме «Его зовут Сухэ-Батор». Начало работы над ролью Ивана Грозного. Поездки из Новосибирска в Алма-Ату на киностудию ЦОКС.

1942, декабрь — 1943, январь — Поездка в осажденный Ленинград, концерты на кораблях Балтийского флота, в Выборгском Доме культуры для рабочих города.

1943, апрель — 1944, июнь — Съемки «Ивана Грозного» в Алма-Ате.

1944, июль — Возвращение в Ленинград.

1945, май — Премьера «Великого государя» в Театре имени Пушкина.

1946 — Исполняет роль Мичурина в спектакле «Жизнь в цвету». Снимается в роли Громова в фильме «Весна», а также в ряде эпизодических ролей (фильмы «Во имя жизни», «Новый дом», «Пирогов»).

Январь — Присуждение Государственной премии I степени за фильм «Иван Грозный» (1-я серия).

Весна — Поездка с советской киноделегацией в Чехословакию.

1947, 26 февраля — Присуждение звания народного артиста СССР.

1948 — Избран председателем правления Ленинградского отделения ВТО.

1948—1949 — Снимается в фильмах «Счастливого плавания!», «Александр Попов», «Мусоргский». Играет роль Варлаама в новой постановке «Бориса Годунова».

1950 — Поездки в Хельсинки и Варшаву на конгрессы сторонников мира. Снимается в фильме «Римский-Корсаков».

Март — Награжден орденом Ленина в связи с 30-летием советского кино. Избран депутатом Верховного Совета СССР.

1951 — Поездки в Индию, Францию, Румынию. Гастроли в Польше. Присуждение Государственной премии I степени за роль Стасова в фильме «Мусоргский» и Государственной премии II степени за роль Попова в фильме «Александр Попов».

1952—1953 — Играет роли Осипа в новой постановке «Ревизора» и Дюмон-Тери в спектакле «Гражданин Франции».

1953 — Вышла в свет книга «Записки советского актера».

23 августа — Награжден орденом Трудового Красного Знамени в связи с 50-летием со дня рождения.

1954 — Исполняет роль Маяковского в спектакле «Они знали Маяковского».

1955, лето — Снимается в фильме «Дон Кихот».

1957 — Работа над ролью М. Горького в новой постановке «Грозовой год». Поездка во Францию на кинофестиваль.

1958 — Исполняет роль Хлудова в спектакле «Бег». На международном кинофестивале в Канаде присуждена премия «Лучшему актеру» за исполнение роли Дон Кихота. Поездка в Голландию и ФРГ.

1959 — Поездка в США. Премьера спектакля «Все остается людям» (роль академика Дронова).

1962 — Играет барона Филиппа в «Скупом рыцаре» (спектакль «Маленькие трагедии»).

1963 — Выход на экраны фильма «Все остается людям». Возглавляет ленинградскую делегацию на XI съезде ВТО. Выступает с речью на июньском Пленуме ЦК КПСС. За большие заслуги в развитии искусства театра и кино и в связи с 60-летиеы со дня рождения награжден орденом Трудового Красного Знамени.

1964 — Присуждена Ленинская премия за исполнение роли Дронова в фильме «Все остается людям».

1965 — Поездка в Лондон.

1966, июнь — Творческий вечер на Ленинградской студии телевидения.

14 сентября — Кончина Николая Константиновича Черкасова.

1970, 27 июля — Имя Черкасова присвоено улице в новом районе Ленинграда.

1975, март — Открытие памятника Н.К. Черкасову в некрополе Александре-Невской лавры (скульптор М.К. Аникушин).

notes

Каспийского.